This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

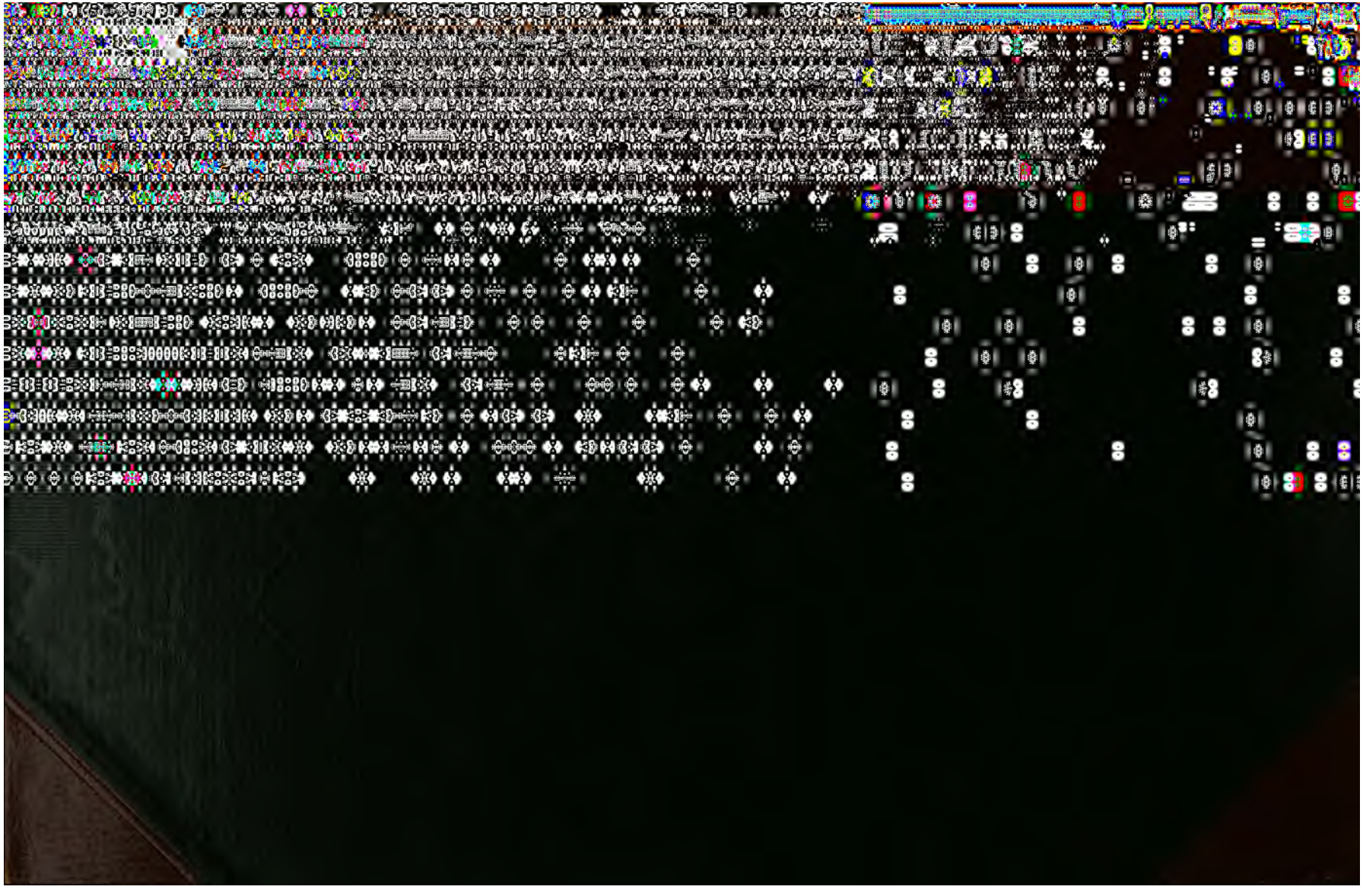
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

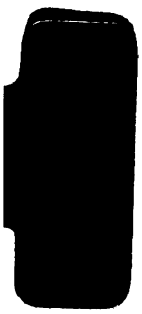
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



D
ii
369

~~XXIX.B.54~~

IX.F.



302293110L

347

DIE POLYCHROMIE

DER

GRIECHISCHEN VASENBILDER.

VON

A. FLASCH.

WÜRZBURG.

DRUCK UND VERLAG DER STAHEL'SCHEN BUCH- & KUNSTHANDLUNG.

1875.

Vorrede.

Hiemit lege ich meinen Fachgenossen die Resultate vor, die sich mir aus einer kritischen Betrachtung der griechischen Vasenbilder ergeben haben. Ich bin mir wohl bewusst, keinen kleinen Schritt zu wagen, indem ich allen bisherigen Anschauungen über diese Bilder entgegentrete. Allein nachdem ich vier Jahre lang meine These an unzähligen Gefässen geprüft und nach allen Seiten hin reiflich durchdacht habe, sehe ich keinen Grund, wesshalb ich mit der Veröffentlichung noch länger zögern sollte, selbst auf die Gefahr hin, dass mir zunächst die Zustimmung von nur Wenigen zu Theil würde. Mögen Andere eine Rettung der hergebrachten Lehre versuchen; ich bin überzeugt, ihre Aufgabe wird weniger dankbar sein als die, deren Lösung ich mich unterzogen habe.

In Rücksicht darauf, dass hier nur die leitenden Grundgedanken aufzustellen waren, war ich bemüht, kurz und verständlich zu sein. Zwar will es mir selbst scheinen, als ob etwas Fülle um das harte Gerippe nicht hätte schaden können; doch da voraussichtlich Discussionen nicht ausbleiben werden, so werde ich wohl Gelegenheit finden, verschiedene mehr nebensächliche Dinge noch besonders zu besprechen.

Verständige und leidenschaftslose Kritik scheue ich

nicht. An vielen Stellen wird man mich verbessern, treffendere Erklärungen geben können; ich werde mich gerne belehren lassen, wenn es nur wirkliche Belehrungen sind, welche man mir bietet.

Wo ich auf Publicationen von einzelnen Vasen verweise, habe ich meist nur die wichtigsten citirt, nicht aus Bequemlichkeit, sondern vielmehr desshalb, weil es für meine Zwecke in der That unnütz gewesen wäre, weiteren Apparat beizugeben. Da unsere Lehre von der Vasenmalerei in den wesentlichsten Fragen von einem neuen Gesichtspuncte aus umzugestalten war, so schien es mir überhaupt überflüssig ja störend, im Einzelnen immer auf frühere entgegengesetzte Ansichten zu verweisen.

Für die im Capitel X und XI erörterten Fragen hätte ich mich am liebsten mit einem tüchtigen Techniker verbunden, wodurch mir die Arbeit erleichtert und zugleich gefördert worden wäre. Trotzdem mir dies in meinem jetzigen Aufenthaltsorte nicht gelang, so habe ich dieselben dennoch breiter behandelt, damit meine Arbeit auch chemischen Untersuchungen und technischen Versuchen als Wegweiser dienen könnte.

Würzburg im Januar 1875.

A. Flasch.

I.

Polychromie der griechischen Künste und Monochromie der rothfigurigen Vasenbilder.

Nachdem man lange geglaubt hatte, dass die Monumente griechischer Architektur und Plastik lediglich monochrom gewesen seien, trat die Forschung dieser unbegründeten Meinung entgegen und wies nach, dass architektonische wie plastische Werke in keiner Epoche der griechischen Kunstentwicklung der Beihülfe und des Schmuckes verschiedener Colorite entbehrten. Dieses Resultat ist durch schriftstellerische und monumentale Belege so sicher gestellt, dass gegenwärtig kaum mehr ein Kunstgelehrter oder gebildeter Künstler an dem polychromen Charakter der genannten Künste zweifelt.

Nur über die in der praktischen Durchführung der Polychromie befolgten Regeln ist man noch ziemlich im Unklaren und daher sehr verschiedener Ansicht. Diese Schwankungen treten sofort zu Tage, wenn es sich um die farbige Restauration irgend eines bestimmten Monumentes handelt. Und es liegt das in der Natur der Sache. Denn in Folge des zerstörenden Einflusses von Zeit und Elementen hat kein Monument sein ursprüngliches Farbensystem auch nur einigermassen vollständig und ungetrübt erhalten; zweitens wird die Erkenntniss der Normen dadurch erschwert, dass auch in dieser Art künstlerischer Zuthat die Geschmacksverschiedenheit der einzelnen Epochen, Provinzen und Schulen sich geltend gemacht haben wird; zuletzt aber war die malerische Behandlung jedes einzelnen Werkes immer wieder durch die Qualität des betreffenden Stoffes bedingt und musste sich darnach modificiren. Erwägt man diese Umstände gehörig, so wird man begreifen, wesshalb man

weder bis jetzt allseitig klare Anschauungen über die Stilgesetze polychromer Behandlung gewonnen hat noch überhaupt je gewinnen wird. Wir müssen uns hier wie vielfach auf dem Gebiete des historischen Wissens mit einer stückweisen Erkenntniss begnügen.

Diese mangelhafte Kenntniss der Gesetze erschüttert jedoch das Princip selbst keineswegs. Es steht nichts desto weniger fest, dass die griechischen Künstler sich nicht mit der einheitlichen und alleinigen Farbe auch des guten Materials begnügten, sondern für schön und gut fanden, an ihren Kunstwerken verschiedene Theile auch durch verschiedene Farben zu unterscheiden, durch aufgemalte Ornamente zu beleben, und das Ganze in Rücksicht auf coloristische Gesammtwirkung harmonisch zusammenzustimmen.

Wenn nun für Architektur und Plastik polychrome Behandlung nachgewiesen und gesichert ist, so muss uns auffallen, wenn hingegen Werke derjenigen Kunstgattung, welche in ihrer Vollendung bei allen Völkern polychrom ist, der Malerei nämlich, gerade das Gegentheil bekunden, d. h. jeden polychromen Geschmack verläugnen.

In der dritten Kunstgattung gilt es nicht, eine wirklich vorhandene, greifbare Form nur durch Colorit noch zu heben, ihr nur eine naturentsprechende und das Auge mehr erfreuende Zuthat zu verleihen, sondern es ist vielmehr Aufgabe, lediglich durch Lineamente und verschiedene Farbentöne das Körperlose körperlich erscheinen zu lassen. Dort lehnt sich das Colorit unterstützend und hebend an die gegebene Form, hier soll es den Schein der Form als wesentlicher Faktor mit hervorbringen. Dort trägt Polychromie zwar zu höherer Wirkung bei, allein sie kann entbehrt werden; hier aber ist sie unumgänglich nothwendig, wenn der Künstler sich nicht mit einem linearen Schema behelfen, sondern ein Bild so vollendet schaffen will, als es in den Kräften der betreffenden Kunstgattung steht.

In der That lehrt die Geschichte, dass die Werke dieser dritten Kunst bei allen Völkern, die eine höhere Entwicklung aufzuweisen haben, polychrom sind, es müsste denn sein, dass es sich um Werke der Uebung oder eines bestimmten Abbreviaturverfahrens oder um Schöpfungen handelte, bei denen man sich aus bestimmten Gründen eine Beschränkung nach dieser Seite auferlegen wollte oder musste.

Es brauchte demnach der Grundsatz der Polychromie für Werke der Malerei bei den Griechen nicht eigens aufgestellt zu werden, er verstand sich von selbst. Denn wenn der Grieche nicht mit einem einfarbigen Tempelgebäude, einer einfarbigen Statue befriedigt war, so war er doch sicherlich der Allerletzte, in dessen Geschmack das einfarbige Flächenbild lag.

Und dennoch bietet uns die griechische Kunst Monumente der dritten Gattung, die, sollte man meinen, jedes andere in gleicher Weise künstlerisch gebildete Volk sicherlich bunt colorirt hätte. Sie stehen nicht vereinzelt da, sondern bilden eine grosse Classe. Ich meine jene Vasenbilder, welche mit röthlichgelben Figuren von schwarzem Grunde sich abheben.

Dieselben haben keine Ausbildung erfahren weder nach der Seite des Helldunkels, noch nach der Seite bunten Colorites. Es sind Zeichnungen mit der Firnissfarbe, womit das übrige Gefäss überzogen ist, auf der ocherfarbigen Thonoberfläche ausgeführt.

Obgleich sie alle Bedingungen irgend eines anderen malerisch zu vollendenden Werkes an sich tragen, obgleich sie weil oft figurenreich und auf verhältnissmässig kleinen Raum beschränkt der Kennzeichnung, der Lösung der einzelnen Theile von einander durch verschiedenes Colorit direct und in viel höherem Grade bedürfen als die gröberen fassbaren Glieder eines architektonischen Ganzen oder einer Statue, so war ihnen dennoch polychrome Behandlung versagt. Ihre einzige coloristische Wirkung besteht in dem Gegensatze von ausgespartem Thongrund zu der schwarzen Farbe, wovon das Gefäss umzogen, ohne dass den einzelnen Figuren und sonstigen Bestandtheilen des Bildes die Berechtigung verschiedener Färbung und damit Lösung von einander zugestanden gewesen wäre.

Hier liegt offenbar ein Widerspruch vor, der so einschneidend ist, dass er die ganze Theorie von polychromer griechischer Kunst über den Haufen zu werfen geeignet scheint, oder diese Bilder sind, so lange man daran festhält an jener Theorie, Stiefkinder des griechischen Kunstsinnes.

Man hat diesen Widerspruch bisher seltsamer Weise noch gar nicht scharf in's Auge gefasst, ja selbst in dem reichen Streite, welcher sich bezüglich der Polychromie der hellenischen Kunst entspann, hat sich Niemand dieses nahe liegenden Argumentes mit Erfolg bemächtigt.

Trotzdem ist es wissenschaftliche Pflicht, entweder darzuthuen, wesshalb die Kunst gezwungen war, bei dieser Gattung von Bildern ihren sonstigen Principien bewusst zu entsagen, oder aber den Widerspruch selbst in irgend einer Weise zu beseitigen.

II.

Beleuchtung des Problems. Lösung.

Bei jedem Volke entstehen die ersten Producte der dritten Kunstgattung so, dass auf einer von Natur farbigen Fläche Figuren durch Linien dargestellt, oder dass eine Fläche durch ein zu Gebote stehendes Colorit erst gefärbt, dann Umrisse und innere Gliederung durch Lineamente gegeben werden. Da die Lust, die Natur nachzubilden, früher erwacht, als dem Menschen eine Anzahl von Farbstoffen bekannt wird, so werden seine frühesten Versuche monochrom sein. Zu der einen Farbe wird sich eine zweite, eine dritte gesellen. Die Uebung wird dieselben vortheilhaft und gesetzmässig zu verwenden lehren, wie sie auch bald Fortschritte in der Detailbestimmung des dargestellten Gegenstandes, in der Zeichnung, herbeiführen wird.

Man braucht, um so ungefähr die Historie der Malerei auch bei den Griechen anzufangen, nicht erst auf Plinius (N. H. XXXV. 15) zurückzugehen; es liegt in der Natur der Sache, dass die Malerei ihre ursprünglichsten Keime bei jedem Volke in gleicher Weise treiben muss.

Wenn also unsere rothfigurigen Vasenbilder Producte aus der Kindheit der griechischen Kunst wären, so dürfte uns ihr monochromer Charakter nicht verwundern. Dass die frühesten Bilder, welche die griechische Industrie auf Vasen schuf, wirklich monochrom waren, dazu führen uns nicht allein richtige Vermuthungen, sondern wir sind sogar so glücklich, noch solche Bildwerke aus den entferntesten Zeiten zu besitzen.

Allein wie schon das Raffinement, den Auftrag einer Bildfarbe überhaupt zu vermeiden und das Bild dadurch farblich wirken zu lassen, dass man die Figuren zwischen einer Farbe, welche das übrige Gefäss umzieht, ausspart, eine nicht primitive, sondern entwickelte Kunstthätigkeit voraussetzt, so belehren uns die hohe Stufe, auf welcher Technik, Composition und Zeichnung stehen, sowie die Inschriften, dass die frühesten Producte *) dieser Vasengattung nur kurz vor der schönsten Blüthe der griechischen Künste entstanden sind, wo alle Kunstzweige und mit ihnen die Vasenmalerei bereits einen weiten Weg zurückgelegt haben, den wir genau zu verfolgen vermögen. In so vorgerückter Epoche muss Monochromie uns allerdings überraschen.

*) Jahn Beschr. d. Vasens. München p. CLXXIV, CLXXV.

Die archaische Vasenmalerei beginnt mit einer Farbe, nimmt dann eine zweite zu Hülfe, vervollständigt sich durch eine dritte. Man hat die letzte Art, welche regelmässig Schwarz, Roth und Weiss verwendet, mit dem Gemeinnamen „schwarzfigurige Vasenbilder" belegt. Insoferne als damit die vorherrschende Farbe bezeichnet ist, mag er angehen; besser nennt man diese Klasse, wie *Semper* gethan hat, oligochrome oder ganz genau trichrome Bilder. Wenn wir den Weg, den die Vasenmalerei bis zur Erlangung solcher trichromer Bilder eingehalten hat, weitergehen, so sollte nach der dritten eine vierte und fünfte Farbe auftreten, und ich meine, dann träten gar bald auch die Vasenbilder in Harmonie mit den sonst erkannten Principien griechischer Kunstübung.

Doch nachdem ein Anlauf genommen, nachdem man zur dritten Farbe gekommen war und damit das Bild so bunt als möglich geschmückt hatte, da brach man ab und begnügte sich plötzlich wieder mit einer einzigen Farbe. Diese Neuerung widerspricht also nicht blos dem Charakter der übrigen Kunst, nein, sie ist auch den früheren Bestrebungen der Vasenbildnerei selbst entgegen.

Die eine Farbe, mit der man sich nun begnügte, wir aber nicht eigens aufgetragen wie in alter Zeit die dunkle, sondern es ist merkwürdiger Weise der Thongrund, in den man die Details hinein zeichnet, während das übrige Gefäss den Auftrag einer Farbe erhält.

Aufgesetzte Colorite kommen zwar vor, aber nicht systematisch, sondern wie durch Laune oder aus Bequemlichkeit des Malers hinzugefügt. Die Wirkung der Bilder besteht in nichts als in dem Contraste, den die eine Farbe der Figuren zum schwarzen Firnisse bildet. Damit hat man die Coloristik der früheren Epoche über Bord geworfen nnd ist zu den Kinderjahren der Vasenmalerei zurückgekehrt. Absichtlich und durch eine Art von Umwälzung weicht man 1) der bestangebahnten Polychromie aus und verwirft 2) selbst die frühere oligochrome Methode.

Bei derartigem historischen Thatbestande kann man die Frage, ob die Griechen vielleicht desshalb monochrom auf ihren Vasen gearbeitet hätten, weil ihnen die Mittel fehlten, die Farben dauernd und dem Gebrauche trotzend zu befestigen, eigentlich und ernsthafter Weise gar nicht mehr aufwerfen. Denn wäre dem so, so musste man an der hergebrachten Methode festhalten, sie möglichst ausbilden, aber nicht verlassen. Wie sollte das Polychromie liebende Griechenvolk dazu gekommen sein, die alte Methode aufzugeben und sich statt ihrer ohne jeden Ersatz lieber des blossen Gefässgrundes zu bedienen?

Es hat noch Niemand bewiesen, noch wird es schwerlich Jemand beweisen, dass in gleicher Methode nicht noch weitere Farben als die übliche Trias gleichdauernd sich befestigen liessen. Abgesehen davon lehrt uns die Gefässbildnerei fast aller industriellen Völker, dass, sobald sich dem coloristischen Streben technische Hindernisse in den Weg stellen, welche nur eine mässige Farbenscala gestatten, man desshalb nicht zur Monochromie herabsinkt, sondern eben mit dieser beschränkten Farbenscala sich behilft. Auch die archaische griechische Gefässmalerei sehen wir ja mit äusserst wenigen Mitteln recht verständig und sachgemäss operiren. Wie armselig ständen also die Griechen in ihren besten Kunstepochen zunächst vor sich selber, dann vor anderen Völkern da, wenn sie nicht einmal ein nur einigermassen bunt wirkendes Colorit anzubringen gewusst hätten, sie, die doch Colorit vor allen liebten und pflegten!

Jedoch sind die gemachten Einwürfe an und für sich nichtig. Wir wissen bestimmt, dass den Griechen eine Reihe bunter Farben bekannt war, die ein mässiges Feuer aushielten, sich enkaustisch befestigen liessen. Dafür zeugen die Farbreste der architektonischen und plastischen Monumente, sowie unsere Nachrichten über die Enkaustik überhaupt. Diese Nachrichten lassen sogar keinen Zweifel, dass man bunte Farben dermassen zu befestigen verstand, dass sie dem Gebrauche eines Gefässes sicherlich getrotzt hätten. Plinius (XXXV, 149) sagt von der Schiffsmalerei und den dabei gebrauchten Farben, dass sie Wind, Wetter, Wasser und Hitze Widerstand geleistet hätten. Warum sollte die hier übliche Methode bunter Wachsmalerei sich nicht auch auf die Vasen verwenden lassen, die durchschnittlich geschonter waren denn Schiffe?

Wer sich ferner augenscheinlich davon überzeugen will, dass es den Griechen weder an brauchbaren Farbmaterialien noch an Bindemitteln auch zu den verschiedensten Coloriten fehlte, der darf sich nur einmal die Farben, welche auf rothfigurigen Vasenbildern verzettelt sich finden, aufnotiren und zusammenzählen: es lässt sich aus ihnen das polychromste Bild zusammensetzen.

Mit Einwänden also, welche die Technik und ihre Hindernisse betreffen, wird man den Widerspruch polychromer Künste und monochromer Vasenbilder nicht erklären können.

Doch nicht genug; wir besitzen ja Vasenbilder, welche polychrom sind, also dem allgemeinen Kunstgeschmacke entsprechen. Sie dienen uns zum factischen Beweise, erstens dafür, dass die Hellenen desshalb, weil die Bilder auf Vasen zu stehen kamen, durchaus keine Ausnahme von ihren sonstigen Principien zu statuiren nöthig hatten noch wirk-

lich statuirten, zweitens abermals dafür, dass nicht das geringste technische Hinderniss gegen Verzierung der Bildwerke mit bunten Farben vorlag.

Freilich sollen diese Gefässe mit anerkannt polychromen Bildern auf Kreidethongrund im Gegensatze zu den übrigen nicht für den Gebrauch, sondern nur dem Todencult gedient, sollen ebendesshalb den Vorzug einer polychromen Behandlung gestattet erhalten haben, während dieselbe Technik für Gefässe des täglichen Gebrauches — so sagt man wenigstens — sich nicht eignete.

Die Wissenschaft reitet oft Steckenpferde wie die Kinder.

Die vornehmere Vasenclasse ist die mit rothen Figuren, die andere die untergeordnete. Der untergeordneten nun blieb das Vorrecht, durch polychrome Behandlung ausgezeichnet zu werden, ich möchte sagen den Stempel des Hellenenthums zu empfangen, der vielgepflegten bedeutenderen Classe aber wurde dieses Recht entzogen. Und wesshalb denn? Warum sollten die Gefässe, welche nicht für den Gebrauch bestimmt waren, sondern im Grabe geborgen wurden, eher bunt sein als jene anderen, welche der Grieche täglich zur Hand nahm, auf die sein Auge täglich fiel? — Wir vernehmen immer den alten Satz, der sich an die Technik anklammert. Die Polychromie soll nach der gemeinen Ansicht nur an diesen Gefässen gerechtfertigt sein, weil sie nicht dem Gebrauche dienten.

Der bekannte Krater des Museo Gregoriano (Mus. Greg. II, 26) ist doch fürwahr kein Gefäss, dessen Bestimmung für das Grab nachgewiesen wäre. Die Farben haben sich aber trotzdem bis heutigen Tages sehr wohl und besser als an vielen Lekythen gehalten. Ebensowenig scheinen jene Maler der heute geltenden Ansicht gewesen zu sein, welche an Trinkschalen bunte Bilder auf hellem Grunde angebracht haben.*) Der Unwerth des vermeintlichen Argumentes geht recht klar besonders daraus hervor, dass gerade das Innenbild polychrom behandelt worden ist, welches zunächst den Angriffen der Flüssigkeit und damit der Zerstörung am meisten ausgesetzt war. Man sollte vermuthen, dass, wenn jenes Argument wirklich ein Argument wäre, die Maler wenigstens umgekehrt die bunten Bilder aussen, die monochromen innen hätten anbringen sollen. Letzteres wäre selbst aus ästhetischen Rücksichten das Bessere gewesen, wenn man doch einmal monochrome und polychrome Bilder einen gewissen Wechsel, Contrast bilden lassen wollte. So wäre derselbe wenigstens erträglich geworden. Nachdem das

*) Benndorf gr. u. sic. Vas. II. Lief. S. 27 Anm. 129.

Auge unmittelbar vorher an einem durch Zeichnung und bunte Farben prangenden, ich will sagen an einem echt griechischen Bilde sich erfreut hat, wird es schwerlich noch mit Lust an die Entwirrung, Entzifferung eines Bildes gehen, an welchem Gewandung, Körper, Menschen und Gegenstände ununterschieden in einen gemeinsamen Ton zusammenfliessen. Da ist es denn sehr zu beklagen, dass dieses ästhetische Unglück die Hauptbildwerke der Schale trifft, nämlich die der beiden Aussenflanken, wo reichere Composition und grössere Figurenfülle die bedeutendsten Bildacte entfalten.

So steht einerseits die Thatsache fest, dass Vasen auch des Gebrauches polychrom behandelt werden konnten und wirklich behandelt wurden, andererseits wächst aus dieser Thatsache sofort ein neues ästhetisches Problem hervor, welches einen neuen Vorwurf gegen den hellenischen Kunstsinn in sich birgt und nur wie der gordische Knoten zu lösen ist.

Es scheint aber doch, wirft vielleicht noch einer unserer zähesten Gegner ein, dass die Griechen nur auf dem Medium des Kreidegrundes polychrome Bilder herstellen konnten.

Der Satz ist unrichtig; doch angenommen selbst, er wäre richtig, dann brauchte man nur, wenn man voll des polychromen Geschmackes polychrome Bilder haben wollte, dieses Medium auf allen Vasen herzustellen: Die Wissenschaft darf sich doch nicht beigehen lassen, überhaupt einem industriellen Volke und vor allem dem hellenischen den Vorwurf zu machen, als ob es sich in Folge eines so nichtigen Hemmnisses von der schönen Errungenschaft bunter Gefässbilder hätte ableiten lassen.

Wohin wir uns wenden, um die auffallende Erscheinung der rothfigurigen Vasenbilder zu rechtfertigen, da sehen wir uns abgewiesen. Je mehr wir forschen, desto mehr Verdachtgründe erheben sich, dass hier eine grosse Lüge vorliegt. Es können nur die Vasenbilder sein, welche lügen. Sie verriethen sich durch die unauflöslichsten Widersprüche, in die sie sich verwickelten.

Das vorliegende Problem lässt sich, worauf die gegebene Erörterung mit Sicherheit führt, nur in einer Weise lösen: Bunte Gemälde sind einst unsere jetzt rothfigurigen Bilder gewesen. Davon sind der Zerstörung regelmässig die schwarze Firnissfarbe und sonst nur Bruchstücke der anderen Colorite entgangen.

So ist die Polychromie der griechischen Künste gerettet, sind alle weiteren Widersprüche beseitigt.

Ich prüfe im Folgenden die Richtigkeit meines Schlusses durch die Frage, ob die Farben, welche wir auf unzähligen rothfigurigen

Vasenbildern verwendet sehen, sich wirklich als Reste offenbaren, also der Zustand jener Vasenbilder meinen Voraussetzungen entspricht, ob glücklicher erhaltene Werke meine Behauptung bestätigen.

III.

Die Vasenbilder der Alexandrinischen Zeit.

Den ersten Anstoss zu starken Zweifeln an der Richtigkeit unserer Vorstellung von den sogenannten rothfigurigen Vasenbildern erhielt ich durch eingehenderes Studium der hauptsächlich aus Unteritalien stammenden Prachtgefässe rücksichtlich ihrer aufgesetzten Colorite.

Die Flanken dieser Gefässe sind gewöhnlich mit sehr umfangreichen Palmettenornamenten verziert, durch welche die Bildwerke der beiden Stirnseiten von einander getrennt werden.

Innerhalb dieser Ornamente findet sich häufig Farbenpaste, weiss oder gelb, aufgesetzt. Bald sind es kräftige Striche, bald runde grössere oder kleinere Puncte; bald gewahrt man ihrer eine grosse Anzahl, bald kaum ein Paar.

Wie steht es mit dieser Erscheinung, wie hat man sich dieselbe zu erklären?

Zuvörderst ist zu bemerken, dass solche Zusätze oft wirkungslos im Palmettengewirre verschwinden, so dass sie nur das aufmerksamere Auge findet. Trotzdem sind sie nicht zufällig in das Ornament gekommen, sondern verrathen sich auf Grund des Symmetriegesetzes als mit Absicht vertheilt, aber lückenhaft erhalten. Diese lückenhafte Erhaltung lässt sich leicht constatiren. Wenn irgend wo im Ornamente solche Paste aufgesetzt ist, suche man nur an symmetrisch entsprechenden Stellen, und oft erkennt man an der veränderten Tinctur der Vasenoberfläche oder einem äuserst schwachen Roste von zurückgebliebenem Ueberzug, dass das Verlangte vorhanden gewesen und sich nur abgeblättert hat, wie ja Abblätterungen an allen Vasenbildern keine ungewöhnliche Sache sind.

Nachdem wir uns überzeugt haben, dass diese aufgesetzten Pasten häufig unvollständig sind, und wir uns im Geiste das Fehlende nach den Gesetzen symmetrischer Behandlung und nach Analogie vollständiger erhaltener Systeme ergänzt haben, suchen wir nach dem Zwecke dieser Zusätze, indem wir die Stellen ins Auge fassen, an welchen dieselben aufgesetzt erscheinen.

Es sind gewöhnlich die Centra der Palmetten und die Spitzen der einzelnen Blätter.

Zweck des Aufsetzens war also, diese Stellen wirksamer hervortreten zu lassen. Sie sollen offenbar als Glanzpuncte, als Lichter im Ornamente erscheinen; daher ihr meist gelbes Colorit, daher ihr dicker reliefbildender Auftrag.

Wie verhalten sich nun diese Lichter zum allgemeinen Charakter der Vasenbilder?

Lichtstellen setzen Schatten oder tiefere Töne voraus, welche eben durch diese Lichter an einzelnen Punkten erhöht werden sollen. Die Vasenmalerei aber dürfte nach den Grundsätzen, nach welchen man sie gewöhnlich beurtheilt, weder das Eine noch das Andere aufnehmen, sondern Alles müsste in einem einheitlichen Farbentone gehalten sein, demjenigen, welchen die Grundfläche des Gefässes bietet. Ein Aufsetzen von Lichtern widerspricht dem Principe der Monochromie, das rothfigurige Vasenbilder sich eigens erkoren haben sollen. Wie im eigentlichen Bilde keine Figur von der anderen, kein Theil von einem anderen durch Farbe unterschieden wird und nach dem Principe der Monochromie unterschieden werden darf, so haben auch im Ornamente nicht einzelne Stellen vor anderen durch besondere Farbe bevorzugt zu werden.

Lichter verletzen die Grundsätze einer dem Helldunkel entsagenden Einfarbigkeit, setzen ein malerisches System voraus, das in mehreren Farben sich entwickelt, oder wenn nicht, wenigstens in den Abstufungen einer und derselben Farbe sich bewegt. Das Princip des Helldunkels aber wird für alle Vasenbilder in Abrede gestellt, absolute Gleich- und Einfarbigkeit ist das Ideal der rothfigurigen Bilder.

Mit den bisherigen Theorien reimt sich demnach unsere Erscheinung schlecht, und wenn wir nicht die beachteten Farbzusätze stilwidrig finden sollen, so muss ihre Erklärung in einer Thatsache beruhen, welche die vermeintliche Monochromie negirt und mit dem Princip des Helldunkels in Verbindung steht.

Entsprechen diese Lichter ihrem ästhetischen Zwecke in richtiger Weise?

Nein; denn mit der ausgesparten Thonfarbe in directe Verbindung gesetzt, drängen sich dieselben zu sehr dem Auge auf, lassen die übrigen Theile dagegen abfallen. Der Zusammenhang des Ornamentes wird so mehr oder weniger aufgehoben und gewaltsam zerstört.

Es fügen sich ferner die aufgesetzten Pasten unendlich oft nicht dem ausgesparten Ornamente an und zeigen an, dass sie nicht scharf für dasselbe berechnet sind. Bald ist die Form zu verschieden, als dass sie der Aussparung genau sich anschlösse, bald sitzen sie rücksichtslos auf Aussparung und Firniss in der Quere da und scheinen ein ganz besonderes, neues Schema zu befolgen, das nicht mehr zu erkennen ist. Hier fehlt unverkennbar ein Mittelglied, welches die ausgesparte Form mit den Zusätzen verknüpfte. Dieses Mittelglied war vorhanden, als die Pasten aufgesetzt wurden, ist jetzt aber verloren gegangen.

Wenn wir sogar die mit fühlbarem Relief aufgesetzten Lichter oft spurlos abgebrochen fanden, so ist es viel leichter noch erklärlich, dass unter dem Einflusse von Erde und Feuchtigkeit dieses vorausgesetzte Medium d. i. die Malerei des ganzen Ornamentes, aus der die Lichter hervorspringen sollten, sich im Laufe der Zeit zerrieb und abfiel.

Unter denselben Gesichtspunct wie die Ornamente der Flanken fallen die übrigen grösseren Ornamente dieser Vasen, besonders die Blumenranken am Halse. Innerhalb derselben findet sich oft ein Kopf oder eine Figur. Da die Köpfe gewöhnlich weibliche und die Figuren jugendliche sind, wurde die ausgesparte Stelle oft sofort mit einem weissen Ueberzuge versehen und darauf dann die Detailmalerei ausgeführt, ein Verfahren gleich dem, welches die polychromen Vasen mit Kreideüberzug im Grossen handhaben. So finden sich denn hier analog den bekannten attischen Lekythen ausser Gelb noch andere Colorite sehr häufig erhalten. Allein auch ohne diese beweist schon die Auflegung der hellen Farbe an und für sich, dass man keine Zeichnung auf dem Thongrunde, sondern eine Malerei anstrebte. Denn darunter sind ja Köpfe und Figuren ausgespart, sogar genau gezeichnet.

An den Blumenranken ferner finden sich wieder der Lichtpuncte und Lichtstreifen so unendlich viele, dass sich das Auge unwillkürlich die fehlende Farbe dazu ergänzt, welche diese Lichter an die Aussparung mit ihrer Zeichnung bände. Es greifen dieselben oft so in einander, dass man die Blumen fast noch plastisch sieht; sie sitzen manchmal auch der Art, dass die dunkle Detailzeichnung dabei eine sehr untergeordnete Rolle spielt, ja selbst rücksichtslos behandelt und überstrichen erscheint.

Die Lichter wurden nämlich nicht direct auf den Thongrund, sondern als Letztes auf die Malerei gesetzt, richteten sich also nurmehr mittelbar nach der Aussparung, unmittelbar aber nach dem darauf ausgeführten Farbenbilde, welche Thatsache wir schon bei Besprechung

der Flankenornamente hervorgehoben haben. Wo eine grössere Farbenkruste erhalten, ist öfter die durch Schattirung bewerkstelligte Modellirung miterhalten, so dass einem alle Elemente eines einst vollkommenen, jetzt ruinösen Gemäldes entgegentreten. (Vergl. *Gerhard* Ap. Vas. passim; ein gutes Beispiel auch Mon. d. Inst. VIIII tav. XXXVIII.)

Oefter sind ausser den an den Voluten befindlichen Masken auch am Halse Terracotta-Reliefe angebracht. Diese waren wie die Voluten selbst nach der Regel antiker Terracottabehandlung bunt bemalt, Spuren davon haben sich meist erhalten und sind auch anerkannt. *)

Solche polychrome Reliefe stehen neben einer monochromen Vasendecoration, für welche höchstenfalls wenige Farbzusätze zugestanden werden, unversöhnlich da und fordern laut auch für alles Ornament und Bildwerk buntfarbige Behandlung.

Wie würden sich, wenn wir gezwungen sind, polychrome Ornamentik zuzugestehen, daneben monochrome Bilder ausnehmen? Welche Rolle wäre ihnen zugewiesen?

Das Ornament würde zur Hauptsache, jene würden zur Nebensache. Der grosse Raum, den die Ornamentik einnimmt, bedingt eine bedeutende farbige Wirkung, neben welcher monochrome Bilder die langweiligste, abgeschmackteste Partie ausmachen würden.

Die Bilder, der vornehmste Theil der Gefässzierde, haben auch den vornehmsten Anspruch auf Polychromie.

Diesem Schlusse entsprechend, gewahren wir an den Bildwerken dieselben Erscheinungen, welche uns bei den Ornamenten begegneten, Erscheinungen, in denen die stückweise Erhaltung eines Gesammtcolorits hinlänglich ausgeprägt ist. — Zuerst will ich der Paläste gedenken, die man so oft im Centrum eines grossen Bildes sieht. Sie sind meist mit weissem Pfeifenthon belegt, worüber die Zeichnung nach Art der anerkannt polychromen Bilder ausgeführt ist. Darunter aber findet sich die gewöhnliche Aussparung des Thongrunds sogar mit Detailzeichnung. Es ist also wieder sicher, dass die Farbe nicht ein Ersatz für mangelnde Ausführung sein soll, sondern dass sie ihrer selbst willen angewendet wurde; nur ist die Ausführung in Farbe mit der unteren Zeichnung und Aussparung verglichen oft bei weitem reicher und detaillirter. Leere, langweilige Stellen in der Aussparung sind bei der malerischen Ausführung meist durch Ornamente belebt.

Die zahlreichen Beispiele mit fast vollständig erhaltener Paste

*) Vergl. Jahn Beschr. d. Vasens. München p. CCXIX Anm. 1393, 1394.

berechtigen uns für alle diese Paläste, auch wenn die Bemalung nicht mehr sichtbar, dieselbe vorauszusetzen. Wo sie fehlt, erkennt man ihre Existenz oft an dem Gang gewisser Ornamente, gewisser Detailausführungen, die auf der Fläche einen Abdruck hinterlassen haben, und nicht mit schwarzem Firniss gezeichnet, sondern mit anderer Farbe gemalt waren.

Helles Colorit kehrt an den Palästen immer wieder, weil das die Hauptfarbe derselben war. Auch die bekannten Heroa sind durch sie ausgezeichnet, ebenso wie wenn auch nicht immer so doch meist die darin dargestellten Verstorbenen. Wo die Hauptfarbe dieser Personen ebenfalls durch gemeinsamen Kreideüberzug dargestellt und dann darauf das Weitere gemalt worden ist, da haben sich glücklicher Weise verschiedene Colorite erhalten, so dass dann an ihrer malerisch-polychromen Darstellung nicht gezweifelt werden kann, wie denn die besprochenen Theile genau die Zustände der allgemein als polychrom angenommenen Bilder auf weissem Pfeifenthon bieten.

Wesshalb auch sollte ein Palast, ein Heroon sich nicht mit der ausgesparten Thonfarbe begnügen, wohl aber die Figuren, die Träger des Mythus? — An den Palästen, die durch dicken Ueberzug colorirt wurden, hat sich eben nur mehr des Colorites erhalten als an den Figuren, wo dieselben weniger pastos. Man muss den Kunstgesetzen ihren Lauf lassen und zugestehen, dass ein colorirter Palast, ein colorirtes Grabmal mit colorirtem Verstorbenen eben für das ganze Bild Colorit beansprucht, wie dieselben Harmoniegesetze schon für polychrome Architektur und polychrome Plastik beansprucht sind. Oder sollten die Abgeschiedenen oder richtiger gesagt die Bilder von Abgeschiedenen mehr Recht auf Farbe haben als die ausserhalb des Grabes stehenden Lebenden? Diese erscheinen denn doch wohl noch bunter als Bildwerke, und wenn einmal Etwas in einem Bildwerke bemalt wird, so ist doch kein Grund vorhanden, lebende Menschen mit Fleisch und Gewandung farbloser zu halten als ein Gebäude oder ein Marmorbild, um so mehr, da die Menschen es sind, welche die dargestellte Fabel abgeben, den Act bilden. Nicht der Gegensatz von Gemaltem zu Gezeichnetem ist da am Platze, sondern der Gegensatz vom Colorit eines Monumentes zu dem eines Menschen. Wenn also das Eine heutzutage Farbe hat, das andere nicht, so ist das lediglich der verschiedenen Erhaltung zuzuschreiben.

Viele Farben nun waren von jeher an diesen Bildern bemerkt, ja gerügt worden, so dass es in der That ein wunderlicher Zufall ist, dass mit der Forderung der Polychromie für Architektur und

Plastik nicht sofort Jemand auf den Einfall kam, kurzweg alle diese Farben für Reste einer vollständigen Bemalung zu erklären, da ja doch jedes Vasenbild zahllose, dick aufgetragene Farbenpasten zeigt, die nicht erst mit solcher Mühe wie bei den Werken der beiden anderen Künste aufgesucht zu werden brauchten. Ja, Wunder muss diess einen nehmen, da die erhaltenen Farben sich alsbald auch als Reste offenbaren; denn sie tauchen ohne Consequenz bald hier und dort auf, beschimpfen und zerstören den Eindruck des Bildwerks eher als sie es verschönern, und erfordern unverkennbar andere Farben zu ihrer Ergänzung und zu ihrem Verständniss.

Doch man hatte sich einmal daran gewöhnt, die Dinge ohne Kritik hinzunehmen Die Wissenschaft versuchte sich nicht an dieser Erscheinung. Gläubig hielt man den jetzigen Zustand der Bilder für den ursprünglichen und suchte ihn sich, weil er doch etwas befremden musste, zu deuten, soweit eine Deutung, wenn sie keine kritische Basis hat, eben möglich. Desshalb gehört auch die vermeintliche Deutung zu den sonderbarsten Doctrinen, die sich die Kunstwissenschaft je hat gefallen lassen.

Auch auf den Vasenbildern strengeren und edleren Stiles findet sich öfter Farbe gebraucht. Da diese Farbezuthaten in der Epoche, von deren Producten wir zunächst handeln, ausserordentlich überhandnehmen, so hielt man dies für ein Zeichen des Verfalls, für ein Heraustreten aus den Stilgesetzen der edlen Vasenmalerei, für einen schlechten Einfluss, den hier der sonst so gepriesene polychrome Geschmack geübt habe.

Hiebei hat in sofern ein richtiges Gefühl geleitet, als diese Farbenreste, indem sie jede Harmonie auflösen und zerstören, keineswegs geeignet sind, einen ästhetisch schönen Eindruck zu machen, grossen Respect vor dem Geschmacke dieser Maler zu erwecken. Schade nur, dass die Vasenmaler aller Epochen keinen rechten Begriff, keine besondere Achtung vor dem vermeintlichen edlen Vasenstil gehabt zu haben scheinen. Schon in archaischen Bildern verstieg man sich regelmässig zu drei Farben und suchte damit das Bild so bunt als möglich zu machen; auf den strengsten rothfigurigen ist man vor einem weissen Bart oder Haupthaar, vor vielfachen violett- oder braunrothen Zusätzen nicht sicher; ebenso auf Bildern edelsten Stils. Gegen die Alexandrinische Zeit gar streichen die Maler wie kleine Kinder bald da bald dort ohne Sinn und Verstand einen weissen, gelben, braunen, blauen Klecks hin. Das Licht der Stilreinheit scheint den Vasenmalern wahrhaftig nie aufgegangen zu sein. Erst nachdem sie lange mit zwei und drei Farben operirt, sollen sie heraus-

gefunden haben, dass der richtige Stil in blossen Zeichnungen auf dem Thongrund bestehe, und sie setzten daher eine vollständige Umwälzung der bisherigen Technik ins Werk, indem sie ihrem sonstigen polychromen Geschmacke den Krieg erklärten. Auf dem ersten Exemplare aber, welches diese Umwälzung documentirt, findet man Farbe, wie wenn die Maler bestrebt gewesen wären, sich den reinen Eindruck ihrer Bildwerke so recht absichtlich zu verderben. In der späteren Zeit aber brachten sie es in ihrer Unenthaltsamkeit, Principlosigkeit so weit, dass die Vasenbilder zu wenig Colorit haben, um als Gemälde zu wirken, und zu viel, um Zeichnungen auf monochromem Grunde zu sein. Missgeburten sind diese Bilder, aber nicht Missgeburten, wie die Theorie wollte, der Decadenzmaler, die doch fürwahr noch ganz vortrefflich zu zeichnen und zu componiren wissen, sondern der Zeit und Vergänglichkeit, welche die einst vollendeten Malereien wie Alles zu Ruinen umgestaltet hat.

Gewöhnlich gilt die Formel, dass in der Vasenmalerei nur nebensächliche Dinge Farbe erhalten hätten, was den monochromen Charakter der Bilder nicht weiter alterire. Bei der früheren Vasenmalerei mag eine solche Ausdrucksweise manchmal gerechtfertigt erscheinen. In der That zeigen Vasen oft nur Farbenreste an Kränzen, Bändern u. s. w. Auf den Vasenbildern, die hier in Frage stehen, ist jedoch diese Formel in keiner Weise zulässig. Man lege sich einmal in einem reicheren Museum ein Verzeichniss derjenigen Gegenstände an, auf denen man Farbenpaste gefunden hat. Hier ein Hut, dort ein Schwert, hier ein Band, dort eine Haube, hier ein Eros mit seinen Flügeln, dort ein Sessel, eine Bank, hier ein ganzes Gewandstück, dort ein Gefäss, hier ein Panzer, dort das Haupthaar, hier eine Frau mit heller Fleischfarbe, dort eine ganze Figur, hier ein Wagen, dort ein Viergespann und so weiter ins Unendliche. Wie weit kommt man da mit dem Princip von Haupt- und Nebensache, ganz abgesehen von dem künstlerischen Unsinn, auf einem Bilde gerade die Nebensachen ausgezeichnet wissen zu wollen? Man sieht, nichts ist dagegen gesichert, einmal mit Colorit sich zu finden, Haupt- und Nebensächliches.*) Man versuche es nur: Hier ist kein System hineinzubringen, weil eben, so wie die Bilder sich gegenwärtig zeigen, keines darin ist. Es sind Theile einer Gesammtbemalung, was übrig ist.

Vorläufig will ich einen Grund angeben, wesshalb auf den Werken dieser Epoche so verhältnissmässig mehr Farbenreste auftreten als auf früheren Werken.

Der von Prachtamphoren her bekannte Stil ist derjenige, welcher

*) Sogar Augen und Mund kommen gemalt vor.

durch die Werke der reichsten Blüthe der griechischen Malerei in der Kunstindustrie sich herausgebildet hat. Unsere Bilder sind in Composition und Ausführung abhängig von den Errungenschaften der Malerei um die Zeit des grossen Macedoniers. Früher war der Farbenreichthum in Malerei und in allen davon abhängigen Künsten geringer, ebenso die Durchbildung von Licht und Schatten. Durch die Thätigkeit eines Apollodoros,*) Parrhasios, Zeuxis hatte aber nicht allein die Farbenpracht zugenommen, sondern der Maler wollte seine Figuren auch plastisch machen. Das Helldunkel wird im 4. Jahrh. v. Chr. ein unerlässliches und viel gepflegtes Bedingniss der gesammten Malerei, erreicht seinen Gipfelpunkt durch Apelles zur Zeit Alexanders.

Diese mannigfachere Anwendung von lichten und stark pastosen Farben ist es, was uns auf den späteren Producten so viele Farbenreste erhalten hat. Lichter wurden in reichlichem Masse aufgesetzt; die Farben sollten in ihren Wirkungen abgestuft sein; die Zeichnung wurde weniger beachtet, dagegen vor allen die coloristische Wirkung. Da mussten uns denn reichlichere Reste übrig bleiben als an früheren Werken, wo einfachere, bescheidene Colorirung genügte und pastoser Auftrag seltener war. So erklärt sich, wie sich die Farben für Lichter oder lichte Gegenstände so oft wiederholen. Sie schlagen gegenwärtig, wo die zur schönen Wirkung unumgänglich nöthigen mittleren und tieferen Töne fast insgemein verschwunden sind, jedem Geschmacke ins Gesicht, dem polychromen wie dem antipolychromen. Es kann für ein farbengebildetes Auge nichts Beleidigenderes geben als diese grellen, ewig kehrenden Pasten auf dem ewig indifferenten Thongrunde. Es scheint, als ob den Malern jeder Sinn für Farbenharmonie und gute Wirkung abgegangen wäre. Ja, wie diese Bilder sich jetzt präsentiren, möchte man gerne alle Farbe, die sich noch findet, wegkratzen, um doch einen einheitlichen, ungestörten, harmonischen Eindruck zu erhalten, oder Alles bunt coloriren, damit die erhaltenen Colorite daran einen Halt, einen Hinter- und Mittelgrund fänden.

IV.

Die übrigen rothfigurigen Vasenbilder.

Wenn man einmal Polychromie für die Prachtamphoren und Vasen der Zeit um Alexander angenommen hat, so ist es unmöglich, den Vasenbildern aus früherer Zeit gegenüber dieselbe zu läugnen,

*) Brunn, Künstlergesch. II., 71, 97, 75.

weil sich keine Grenze zwischen den einzelnen Producten ziehen lässt. Alle Bildwerke, welche gegenwärtig nur mehr röthliche Figuren zeigen, gehören einer und derselben technischen Kategorie an, alle sind auf gleiche Weise hergestellt und behandelt, tragen dieselben Erscheinungen und Eigenschaften. Da lässt sich kein Schnitt thun, keine Grenze abstecken und bestimmen, von wo die Buntheit beginne, von wo sie aufhöre.

Was durch gleiche Technik an einander gekettet ist, dürfen wir nicht trennen; wenn also Polychromie für alle späteren Vasenbilder bewiesen ist, so ist sie es auch für die, die in gleicher Weise hergestellt die gleichen Kennzeichen tragen.

Wie überraschend für mich selbst in der ersten Zeit dies in unsere bisherigen Anschauungen so tief eingreifende Resultat war, so wohl habe ich mich seit einigen Jahren und nach Untersuchung vieler Hunderte von Vasen vom strengsten bis zum verdorbensten Stile daran gewöhnt, nur Ueberreste von Gemälden da zu sehen, wo man früher das Bild in seiner ganzen Ursprünglichkeit vor sich zu haben glaubte. Viele Dinge ohne Farbe mir vorzustellen, ist mir schon unerträglich geworden; und wie es mir ergangen, wird es hoffentlich noch anderen ergehen, die sich für diese Frage interessiren und mit Einsicht an die Werke hinantreten.

Selbst wenn alle rothfigurigen Vasenbilder strengen und edeln Stiles im Gegensatze zu den Producten der Alexandrinischen Epoche keine Farbreste mehr trügen, so müssten wir, wenn wir nicht unwissenschaftlich werden wollten, dennoch auf unserer Consequenzforderung beharren. Doch steht die Sache günstiger. Alle hier einschlägigen Vasengattungen tragen Spuren und Reste einstiger Bemalung, ein Exemplar mehr, ein anderes weniger, das eine versteckter, das andere sichtbarer. Es wiederholen sich immer dieselben Erscheinungen und lassen sich immer wieder nur in derselben Weise deuten.

Dass Reste oder Spuren von gewissen Farben, die in späterer Epoche sehr häufig vorkommen, hier seltener, und dort wieder andere häufiger sind, beruht selbstverständlich auf der Geschichte der Malerei im Allgemeinen und der davon abhängigen Vasenmalerei im Besonderen.

Ich darf mich hier kürzer fassen. Niemand kann nach dem Gesagten noch von mir verlangen, dass ich ihm, sobald auf einem Bilde einmal ein blau gemaltes Gewand, ein andermal die helle Carnation eines Weibes, verschiedene andere grössere oder kleinere Farbstücke sich finden, noch Gehör schenke, wenn er den antiken Malern zumuthet, dass diese Stücke nur zufällig oder aus Liebhaberei für

etliche Farbenkleckse, aus Nachlässigkeit, Stillosigkeit u. s. w. colorirt worden seien, andere nicht. Wenn man bisher sich willkürlich gestattete, Princip- und Systemlosigkeit von Seite der ausführenden Künstler vorauszusetzen, um solche auffallende Thatsachen zu deuten, so beanspruchen wir hingegen mit Recht, dieses unordentliche, jeder Norm spottende Auftreten von Coloriten auf den einzelnen Vasen sofort als einen sicheren Beweis, dass es sich hier nur um Bruchstücke, um Reste handeln kann; für uns ist hiedurch die malerische Behandlung des Ganzen ohne weiteres erwiesen.

Meine Forderung ist in der That keine so neue und ungewöhnliche. Gar manches jetzt allgemein polychrom geglaubte Bild auf Kreidegrund hat nicht mehr Farbtheile conservirt als viele der jetzt rothfigurigen; gar manche Tempeltrümmer tragen keine so entschiedenen und kräftigen Coloritspuren wie unsere Vasenbilder; an gar manchem Relief denkt man sich mangelhafte Zeichnung, grosse, leere Flächen mit Recht durch Colorit weiter ausgeführt und belebt. An gezeichneten reliefiosen Bildern aber ist man mit Flächen, die einen in ihrer Langweile angähnen (cf. Mon. d. Inst. VIIII tav. LIII) und laut nach Detail schreien, wohl zufrieden, trotzdem hier reichlicher wie in Architektur und Plastik rechts und links, oben und unten Farben conservirt erscheinen. „Die ganze griechische Kunst ist polychrom", lässt sich die moderne unkritische Kunstkritik vernehmen, „nur die Vasenbilder nicht; denn das sind Vasenbilder!"

Nur einige neue Erscheinungen will ich geziemend berühren.

Auf den bekannten Bildern mit Goldschmuck erscheint es doch als ein recht kindisches Vergnügen der Maler, wenn dieselben, welche die bedeutendsten Dinge ihres Bildes farblos hielten, alle Figuren und Theile gleichfarbig gaben, hingegen an Dingen, die von rein äusserlicher Bedeutung für das Bild sind, eine Auszeichnung für nöthig erachtet und sogar Gold daran verschwendet haben sollten. Es genügt, einen Blick auf ein solches Bild zu werfen, um gleicher Ansicht mit mir zu werden. Und wem ein Blick nicht genügt, der werfe zwei und mehrere darauf!

Freilich hat die Archäologie diesen Gebrauch von Gold verdammt, ihn auch als ein Zeichen des Verfalls *) hingestellt, jedoch nur mehr des Stoffes wegen. Gold ist wohl am Platze zur malerischen Bezeichnung von Schmucksachen oder sonstigen Dingen, die sich der Maler golden oder besonders kostbar denkt, z. B. die Aepfel der Hesperiden, die Flügel von Eroten u. s. w., es müsste denn sein, dass er hätte sparen wollen, in welchem Falle ein Goldgelb dieselben Dienste that. Allein Beides ist nicht am Platze in einem

*) Rothe Vasenbilder mit Goldschmuck gibt es nunmehr von allen Stilen.

Bilde, welches andere viel wesentlichere Theile durch die blosse Gefässfarbe gibt, sie nicht unterscheidet, sondern in einen Ton verflacht.

Gerechtfertigt sind Bild und Maler, sobald wir uns erinnern, dass innerhalb der übrigen buntbemalten Bildtheile die Schmucksachen eben nur mit dem ihnen zukommenden schönsten Colorite gegeben waren, dass die vergoldeten Theile nur als Bruchstücke dastehen.

Ein Gleiches ist für diejenigen Vasen zu bemerken, welche Zusätze in Terracotta haben. Bald sind blos einzelne Buckel, Zierden so erhöht; es fehlt aber auch nicht, dass ganze Figuren in Terracotta-Relief in das übrige gezeichnete Bild eingereiht sind.

Da Terracotta meist auf einer Pfeifenthonunterlage colorirt wurde, so haben sich an solchen Stellen öfter verschiedene Farben erhalten, Gold, Blau, Roth u. s. w. Ueber die polychrome Behandlung solcher Reliefstheile kann also oft schon wegen ihres gegenwärtigen Zustandes kein Zweifel bestehen, abgesehen vom gemeinen Gesetze Terracotta stets zu bemalen. Dadurch aber fallen die zugesetzten Theile aus dem Bilde heraus statt in dasselbe hineinzufallen; die ungemalten Figuren büssen jede Geltung ein, trotzdem sie in der dargestellten Fabel nicht weniger von Belang sind als jene; der Zusammenhang der Darstellung wird gewaltsam zerrissen. — Die Ungleichheit der technischen Darstellung musste ausgeglichen werden: Gezeichnete wie plastische Theile waren von Colorit bedeckt; an den plastischen hat es sich nur besser erhalten.

Bilder mit Farbresten an den verschiedensten Gegenständen sind in jedem Museum zu finden, nur sind sie weniger reichlich als an den oben behandelten Gefässen. Die Theile, welche colorirt sind, lassen sich endlich ebensowenig wie bei den späteren Producten unter ein System bringen weder in der Hinsicht der Stellen, wo sie anbracht sind, noch in Hinsicht darauf, ob der bemalte Theil ein wesentlicher oder unwesentlicher sei. (cf. Cap. III.)

V.

Der sonstige Zustand rothfiguriger Vasenbilder. Besser conservirte Gemälde.

In den vorangehenden Capiteln habe ich nachzuweisen gehabt, dass die Colorite, welche auf Vasenbildern vorkommen, nur als Reste, als Bruchstücke zu betrachten seien; und leicht auch offenbaren sie

sich der Kritik als solche. Nunmehr stellt sich uns die Frage, ob die Oberfläche der Bilder nicht bestimmte Indicien an sich trage dafür, dass einst Farben darauflagerten, die jetzt verschwunden sind.

Wer Vasen auf abgefallene Colorite hin untersucht, wird an unzähligen Stellen deren einstige Existenz an einer Veränderung der rothen Thonfläche erkennen. Diese Veränderung ist bald grösser bald geringer, bald ist ein matter Schimmer der Farbe zurückgeblieben, bald ein noch deutlich sichtbarer Ueberzug von Paste, bald ist nur die Tinktur innerhalb einer bestimmten Grenze oder Zone gegen andere Flächen variirt, bald findet man, die Vase gegen das Licht gehalten, einen fest begrenzten Abglanz — man verzeihe das Wort —, welcher darauf hinweist, dass hier dereinst ein fremder Körper, der Zeichnung des betreffenden Gegenstandes entsprechend, auf die Vasenoberfläche einwirkte.

Es lässt sich behaupten, dass diejenigen Vasenbilder, deren Oberfläche einen einheitlichen, gleichmässigen Ton haben, zu den Seltenheiten gehören. Die Regel ist, dass sich ihre Oberfläche in den verschiedensten Nuancen bewegt, hier blass ist, dort in's Gelbliche schimmert, hier dunkelroth, dort braun erscheint u. dergl.

Diese so regelmässige Erscheinung hat mit dem Brennprocesse nichts zu thun; es sind F l e c k e n, welche von den Auf- oder Ablagerungen oder den Bindemitteln eines farbigen Ueberzuges herrühren, sei es, dass sie jetzt verschmiert, sei es in bestimmter Abgrenzung sich vorfinden. Zu dieser Unreinheit gesellt sich oft eine gewisse Rauheit, Unebenheit der Oberfläche, während der schwarze Vasenfirniss durchaus normal ist, gesellt sich öfter eine starke Verwaschenheit, Stumpfheit der schwarzen Zeichnung, gesellt sich der Umstand, dass solche Conture stellenweise mit abgebröckelt, oder dass an ihnen Spuren von Paste hängen geblieben sind.

Wichtige Indicien der ursprünglich coloristischen Behandlung geben ferner jene Stellen ab, welche ich leere nennen will. Da finden sich Gebäude, Gegenstände, lebende Wesen, woran uns grosse, ungegliederte, unverzierte Flächen entgegenwidern, wo wir nach ästhetischen Gesetzen sofort einen gewissen Schmuck verlangen, damit der dargestellte Gegenstand theils nicht als todte, unbeholfene Masse wirke, theils damit er überhaupt erst seine richtige, entsprechende Form erhalte. Gar oft nämlich gibt die Zeichnung für sich das richtige Bild nicht, sondern verhält sich nur andeutend, vollendet nicht, sondern gibt nur allgemeine Umrisse, alles in Rücksicht auf ein weiteres künstlerisches Element, welches das Angedeutete weiter auszuführen,

grosse Massen in kleinere Partien zu gliedern hat, die Farbe. — Beispiele der Art finden sich in Menge; jede grössere Vasenpublication enthält deren.

In den Zeichnungen selbst aber liegen die Beweise dafür vor, dass es den Vasenmalern um mehr als den groben Contrast von rothgelber Thonfarbe zu dem schwarzen Firnisse zu thun war, dass sie nach etwas weit Höherem trachteten als nach einer Zeichnung von einheitlicher Farbe, nämlich nach einem mit allen Kräften der Kunst vollendeten Bildwerk.

Dies mögen einige besondere Beispiele erläutern.

Mus. Greg. II, 15 a; Mon. d. Inst. I, pl. XLVI; Elite ceramograph. II, pl. VI. Apollo auf dem Dreifuss. Strenger Stil. Die Haare sind nicht wie gewöhnlich mit schwarzer Farbe gegeben, sondern mit hellbrauner, darin ein rother Kranz. Der Kasten der Leier ist mit einer Lösung dunkler Farbe schattirt. Der Dreifusskessel hat einen gegen die daneben befindlichen Tinten blassen Ton. Mattgelbe Farbe ist gebraucht zur Bezeichnung des der Länge nach gerippten Wollstoffes des Chiton, während der obere und untere Rand, die schärfer zu markiren waren, in dunkler Firnissfarbe gezeichnet sind. Eine derartige Methode, Details im Inneren der Gewänder zu geben, findet sich sehr häufig auf Vasenbildern, die streng und stilvoll gezeichnet sind *). Solche Innenconture sind ausserordentlich fein, ihre Farbenwirkung gegenwärtig so schwach, dass sie oft selbst in nächster Nähe nur mit Mühe erkannt werden. Ursprünglich wirkten sie gewiss kräftiger. Für uns ist daran das Wichtige, dass die Maler die Conture nicht alle gleichstark und gleichfarbig machten, sondern verschieden, dass sie dieselben in ein für die Wirkung wohl berechnetes coloristisches Verhältniss mit einander setzten. Genau dasselbe Verhältniss findet sich an Vasenbildern strengeren Stiles auf hellem Grunde, wo ebenfalls die Aussenconture mit einer dunkeln, die inneren oft mit einer gelben Farbe gegeben sind. — Das Band der Leier ist nicht durch Zeichnung umrändert, sondern nur in dunkelrother Deckfarbe aufgesetzt.

Mus. Greg. II, 54, 1 a; *Gerhard* Auserl. Vasenb. III, 126. Herakles und Apollon, um den Dreifuss kämpfend. Strenger Stil. Der Kessel trägt einen mattgelben Ton gegen die Beine, wo der Thon braune Färbung hat. Am Schwertgriff hängt Paste. In den Körpern von Herakles und Apollon sind viele Einzelheiten mit jener mattgelben Farbe gezeichnet, von der wir eben gehandelt.

*) Bei Publicationen leider zu wenig beachtet; vergl. Jahn Einl. z. Besch. d. Vasens. München CLXXXIII.

Diese Conture im Nackten, die sich fast regelmässig an Bildern stilvollster, edler Zeichnung finden, sind bekannt. Sie bezwecken die innere Gliederung des Körpers und geben in der That jede stilistisch wichtige Partie sehr genau und scharf an. Allein auch angenommen, dass ihr Colorit einst kräftiger war, so fallen sie doch zu sehr mit der Farbe des Grundes zusammen, als dass sie auf einige Entfernung ihren Zweck hätten erfüllen können. Wir sehen sie oft in einem auffallenden Contraste zu röthlichbraunen Farbablagerungen oder Verwitterungen auftreten, sehen es zu häufig, als dass wir diese Vereinigung eine nur zufällige nennen möchten. Muskelpartien, die dunkler sind als die Farbe des Thons, setzen sich dadurch schön von einander ab und zwischen ihnen leuchten dann jene Linien hervor. Ich würde mich immer noch bedenken, diese Erscheinung für mehr als eine zufällige zu nehmen, wenn sie sich nur an dem einen oder anderen Gefässe zeigte .Allein ich habe es wiederholt angetroffen, wie Muskel- oder Fleischtheile von Linien umschrieben wurden, innerhalb deren immer wieder jene röthlichbraunen Tinten oder Verwitterungen genau die Form des betreffenden Körpertheiles abbildeten. Es scheint mir desshalb wahrscheinlich, dass diese braunen Tinten von dem Colorit des Fleisches herrühren.

Drei Grade von Conturen greifen an den besten Exemplaren in einander: Die Hauptumrisslinien und die Grenzen der sichtbarer von einander sich abhebenden Körpertheile sind mit dem kräftig schwarzen Vasenfirniss gezeichnet; zweitens treten im Innern, wo sanftere Uebergänge sind, weniger dunkle und breitere Pinselstriche auf, wie an Sägemuskeln u. dergl; für die dem Auge weniger bestimmbaren Gliederungen von Muskelregionen endlich fügt sich an jene gröberen Conture das System dieser sanften und lichten. Eine so sorgfältige anatomische Durchbildung des Nackten mit einem Conturennetz, das coloristisch so sehr der Natur entsprechend abgestuft ist, steht im grellsten Contraste zu der monochrom gedachten Malerei, in welcher die von Natur farbverschiedensten Dinge, wie Fleisch und Gewänder, Pferde und Wägen u. s. w. unbarmherzig einen einzigen Universalton sich hätten gefallen lassen müssen. Wenn man die verschiedensten Dinge durch verschiedene Farbentöne überhaupt nicht unterschied, so waren doch noch viel weniger die Conture des menschlichen Körpers coloristisch abzustufen! Nur ein zeichnerisch- malerisches System erklärt diese Conture, das den menschlichen Körper nach allen Regeln der vollendeten Kunst darstellen wollte.

Für so feine Durchbildung der Figuren scheint die spätere Vasenmalerei keinen Sinn mehr gehabt zu haben. Bunte, pastose Farben, kräftige und reichliche Glanzlichter standen damals höher. Andrerseits aber scheinen diesen Vorzug auch die frühesten der sog. rothfigurigen Bildwerke noch nicht zu haben, so dass er sich als ein Kennzeichen, ein Merkmal der besten Epoche kund gibt.

Gerhard Auserl. Vasenb. CLXXXIX (Mus. Greg.). Hektors Abschied. Freier, durchaus edler Stil. Alle Conture wirken etwas stumpf. Die Thonoberfläche schillert in verschiedenen Tinten. Priamos' Diadem braungelb; braun die Pupillen; gelbgezeichnete Runzeln in der Stirn; Ränder mit derselben Farbe unter den Augen *); Lippen mit Dunkelgelb bemalt; Bart mit Kreidethon belegt, worauf sich die dunkelgelbe Detailmalerei der Haare gut erhalten hat.

Wenn dieser Kopf nicht auf ein ganzes Gemälde hinweist, wenn er nicht genügt, die mangelhafte Erhaltung dieser Bilder darzuthun, dann dürfen wir freilich die Hoffnung sinken lassen, unsere Gegner je zu überzeugen oder je ein System in die antike Vasenmalerei zu bringen.

Der Panzer des Hektor schimmert noch heute goldgelb. Die innere Schildfläche hat hellbraune Schattirung.

Gerhard Auserl. Vasenb. CLXXXIV (Mus. Greg.). Achilleus. Edelster Stil des 5. Jahrh. v. Chr., von wunderbarer Feinheit der Zeichnung. Am Panzer ist ein Schachbrett-Schema schattirt; ebenso ein Herzblatt-Ornament. Die Fläche darunter erscheint dem oberflächlichen Beschauer glatt und leer wie in der Abbildung bei *Gerhard*. Gegen das Licht unterscheidet man aber die Eindrücke eines gleichen Herzblattornamentes auf der ganzen Fläche. Die Farbe ist geschwunden, und ein Zufall ist es, dass wenigstens S p u r e n des Schemas geblieben sind, welches sie bildete. Erwähnen will ich hier, wo von Schattirung die Rede ist, dass solche, abgesehen von bekannteren, über allerlei Gegenstände gebreiteten Schatten, auch an Gewändern vorkommt. Ich habe sie beobachtet, wo Innen- und Aussenseite eines Gewandstückes von einander unterschieden, ein Gewandstück von einem anderen abgehoben werden soll, oder wo Etwas unter dem Gewand steckt, letzteres z. B. über der ausgestreckten Hand des Ganymedes auf dem Bilde Zeus und Ganymedes im Museo Gregoriano. Einen Fall auch kenne ich, wo neben die schwarze Conturzeichnung nach innen noch ein Streifen mit jener mattgelben Farbe gemalt ist,

*) Nur dem Suchenden erkennbar.

wahrscheinlich um am Rand das Gewand in der Farbe etwas abzutönen oder einen andersfarbigen Saum zu erhalten.

Wenn diese Noten eine mehr methodische Musterung unseres Vasenvorraths in Hinsicht auf die zeichnerisch-coloristische Ausführung der vornehmeren Gemälde anzuregen vermögen, und wenn in Folge hievon uns eine möglichst genaue Vorstellung von ihrem ursprünglichen Gesammtaussehen zu Theil würde, so wäre ihr Zweck erfüllt.

Uebrigens bedarf es so scrupulöser Betrachtungen nicht, da einerseits unsere These durch die mannigfachsten Beweise schon hinlänglich gestützt ist, andererseits eine Reihe von Bildwerken der verschiedensten Stile schon nachgewiesen sind, auf welchen die Colorite so deutlich zu Tage liegen und so umfangreich sind, dass ihre Behandlung als Gemälde in bunten Farben keinem Zweifel unterworfen ist. Sie geben die factischen Beweise für das ursprüngliche Aussehen der übrigen, weniger glücklich erhaltenen, und für die Richtigkeit unserer Behauptungen. Jedes grössere Museum besitzt das eine oder andere Beispiel. Als dasjenige Gefäss, welches unter den mir bekannten seine Bilder am besten erhalten hat, habe ich mir No. 7 der Cumanischen Sammlung zu Neapel notirt (vergl. die Beschreibung bei *Heydemann* Racc. Cum. 7); auch die Ornamente sind noch ganz mit ihrem Colorit bedeckt.

Es ist jedoch niemals verkannt worden, dass sich unter unserem Vorrath Bilder befinden, die wirklich polychrome Gemälde waren. Allein dieselben galten eben als Parias der Gefässbildnerei nach der Ansicht, dass der wahre Vasenstil monochrom gewesen wäre und monochrom hätte sein müssen. Ich habe oben schon dargelegt, wie diese Ansicht rein in der Luft hängt und durch nichts begründet ist als dadurch, dass die Mehrzahl der sogenannten rothfigurigen Gefässbilder sich gegenwärtig monochrom präsentirt, was auch unzählige Bilder auf hellem Grunde, unzählige griechische Reliefs und Statuen, die meisten Tempelreste thun. Allein nur für die Vasenbilder nahm man die gegenwärtige als die ursprüngliche Erscheinung hin und abstrahirte sich daraus ein Gesetz, das für keine andere Kunst, für keinen anderen Industriezweig, ja nicht einmal für den gleichen Industriezweig gleichmässig gelten soll. Nachdem wir erörtert, wie im Gegentheile Bemalung Gesetz gewesen sein muss, wie eine Reihe von untrüglichen Kriterien zu dem Schlusse führt, dass dieses Gesetz wirklich gewaltet hat, wie vor allem die Colorite auf Vasen der Alexandrinischen Epoche sich allenthalben als Reste darthun, nur so sich erklären lassen: da bekümmern wir uns nicht weiter mehr um einen ererbten Glauben, um eine falsche Tradition, die sich aus kritikloser Betrachtung herausgebildet hat.

Während die Mehrzahl der Bilder aus Alexandrinischer Epoche wenn auch reichliche doch immer noch so mangelhafte Colorite tragen, dass man sie nicht sofort als ursprüngliche Gemälde, sondern als Zeichnungen mit sehr vielen Farbzusätzen betrachtete, *) da wären einzelne Gefässe so glücklich, derart gut sich zu conserviren, dass sie selbst der traditionelle Glaube, welcher Monochromie für die wahre Norm hält, als polychrome Bilder sich gefallen lassen musste.

Wie bei den noch jetzt bunten Bildern auf hellem Grunde, so hat sich auch auf den noch polychrom sich zeigenden Bildern unserer Classe trotzdem bei weitem nicht die ganze ursprüngliche Bemalung erhalten; auch das hier Erhaltene ist eigentlich nur ein Bruchstück, eine Ruine. Wo die Colorite abgefallen sind, erblickt man darunter die gewöhnliche Aussparung mit der schwarzen Zeichnung, wie man das Gleiche auf Tausenden von unteritalischen Gefässen an den Stellen sieht, welche theilweise noch Colorit aufgelegt, theilweise dasselbe abgesprungen zeigen. Wären alle oder wenigstens die meisten Colorite abgefallen, so sähen die noch gegenwärtig bunten Bilder genau wie alle rothfigurigen aus.

Man sieht, der Thongrund mit der Zeichnung dient, um darauf das Bild zu coloriren, aufzumalen, wobei sich fleissige, sorgsame Arbeiten von nachlässigen recht wohl unterscheiden. Der fleissige Maler hat sich die Mühe nicht verdriessen lassen, auch solche Dinge zu zeichnen, die er später doch deckte; der nachlässige sparte sich Zeichnung an allen Ecken, soweit es ging. Je älter das Bild, d. h. je strenger der Stil, desto mehr Fleiss und Sorgfalt in der Zeichnung, woran das Colorit sich anzulehnen und worauf es theilweise sich aufzubauen hatte; je später das Bild, d. h. je freier, flotter der Stil, desto mehr vertraute und überliess der Maler seinem Pinsel, desto weniger achtete und pflegte er eine gewissenhafte, detaillirte Zeichnung. So stellt sich die Sache in dieser Gattung Bilder, so sehen wir es in jener anderen, die auf hellen Grund malt, so war es in der eigentlichen grossen Malerei, von der dieser untergeordnete Zweig abhängig.

Eine Vase, welche ihre Farben durchschnittlich nicht besser conservirt hat als die meisten der Alexandrinischen Zeit, will ich besonders citiren, weil sie sehr instructiv ist, die bekannte Amphora des Museo Borbonico, welche auf der einen Bildfläche den Orestes in Delphi darstellt (*Jahn* Vasenbilder Taf. 1; *Heydemann* Mus. Borb. 3249). Auf den Hauptbildern haben sich die gewöhnlichen Farben

*) Vergl. Jahn Einl. p. CXCVI, CCXXI.

erhalten; es kommt ausserdem nur einpaarmal Roth vor und Schwarzbraun an dem Körper der Erinys. Auf der Figur der einen Seite des konischen Deckels finden sich geringes weisses Colorit und einige Schattirungen, wie sie auch in den Hauptbildern häufig sind; an der anderen entsprechenden Seite aber ist eine Frau mit einer Lyra dargestellt, deren polychromes System sich vortrefflich conservirt hat: das Haar ist gelb, die Binde im Haare schwarz mit weissen Puncten, der Chiton rothbraun, das Himation dunkelbraun mit weissem Ornament, Leier und Plektron jetzt weiss, ursprünglich vermuthlich goldgelb. Durch diesen Umstand wird unsere Vase zu den verfänglichsten Monumenten für diejenigen, welche die alte Theorie festhalten wollten. Sie ist keineswegs ein Werk des Verfalls, sondern mit höchstem Fleisse, grosser Sauberkeit und vieler Grazie gezeichnet, und die Bilder sind gut componirt. Nur eine einzige Figur war so glücklich, ihr vollständiges Colorit zu erhalten. Während Alles genau den Habitus der unzähligen anderen stilentsprechenden Vasenbilder trägt, keine anderen als die dort gewöhnlichen Farben die einstige Bemalung anzeigen, ist diese einzige Figur übrig geblieben, zu beweisen, wie ursprünglich das ganze Bildwerk gewesen war.

Als besser conservirte Gemälde freien Stils sind ausser einigen Gefässen bei *Stackelberg*, welche hauptsächlich Gold, Weiss, Blau erhalten, und die ausserordentlich viele Kameraden haben, diejenigen anzuführen, welche auf Vasen aus der Krim sich finden: Antiquités d. Bosphore Cim. Tafel 50, 51, 56, 62 (vergl. Bull. d. Inst. 1841 p. 108 ff. *Köhne* Bull. d. soc. d'arch. et numism. d. St. Petersb. II p. 7 ff.); *Semper* der Stil II p. 147, 148. *Semper* sagt mit Rücksicht auf dieselben: „Verschieden von diesen aus bester Zeit stammenden polychromen Vasen mit weissem Leukoma ist eine Gattung polychromer Gefässe, schwarz mit rothen Figuren, die mit einem buntcolorirten Empasto von Pfeifenthon bedeckt sind. Sie finden sich zumeist in der Krim bei Pantikapaion (Kertsch) und sind zum Theile noch der guten Zeit angehörig. Nur an einigen Stellen hat sich Farbe und Empasto erhalten, selbst auf männlichen Figuren; wo beides verschwand, unterscheiden sich die rothen Figuren in gar nichts von den gewöhnlichen unbemalten.“ *) Ich habe zu diesen Worten nur zu bemerken, dass desshalb, weil sie sich von den gewöhnlichen rothfigurigen in gar nichts unterscheiden,

*) Semper hat diese Worte durchschossen drucken lassen; ob ihm das wahre Verhältniss zu unseren rothfigurigen Vasen schon vorschwebte? Vergl. II S. 146.

nicht von einer besonderen Gattung die Rede sein darf, sondern nur von einer besonderen Erhaltung. Daran aber trägt die in späterer Zeit so überhand greifende Empasto-Colorirung mit die Hauptschuld, was sich an den ähnlich präparirten Stellen der sog. unteritalischen Gefässe und in grösserem Massstabe an denjenigen Bildern zeigt, die ganz auf weissem Pfeifenthon colorirt sind.

Eines der interessantesten Exemplare ist das Innenbild der Schale No. 370 der Münchener Sammlung *), welches im herrlichsten Stile Achilleus mit Penthesileia zu seinen Füssen darstellt. Zahlreiche Stellen sind durch Relief erhöht und waren vergoldet, die übrige Bemalung ist fast allenthalben stückweise noch vorhanden, sogar die Bemalung des Nackten an Achilleus. Dunkelroth war die Farbe des Fleisches, das an einzelnen Stellen mit jenem matten Gelb ausmodellirt, umrändert, auch detaillirt ist wie auf den oben beschriebenen Bildern.**) Bei Absätzen, die kräftiger sich markiren, z. B. an der Brust, tritt an dieses Gelb verstärkend die schwarze Firnisszeichnung.

Sonst haben sich auch hier nur pastosere Farbmassen erhalten, welche die Zeichnung mit dem Thongrunde vollständig decken, freilich getrübt und ausser Harmonie gesetzt, während andere, zartere Farbhäute sich zerrieben und stellenweise nur in einer fühlbaren Rauheit der Oberfläche ihre Spuren hinterlassen haben. Im Uebrigen sieht das Bild, wo die Farben verschwunden, genau wie alle rothfigurigen aus.

Eine zweite Schale befindet sich in derselben Sammlung, die das Gegenstück zu der besprochenen bildet, No. 402 ***), offenbar von derselben Hand gezeichnet. Von Farbe aber ist da nichts mehr zu sehen; nur der rauhe und unebene Grund genau entsprechend den nicht mehr bunten Stellen der ersten Schale, verräth die einstige Bemalung.

Die Erscheinung, dass die Flächen der ausgesparten Figuren die Politur verloren und rauh geworden sind, wiederholt sich †) vielfach, ebenso wie eine andere, dass nämlich an geräumigen Stellen die dunkle Firnisszeichnung zugleich mit den Coloriten sich abgeblättert hat. Dies hat, wie schon oben angedeutet, mit dem Brennprocesse nichts zu thun; denn daneben zeigt für's erste der schwarze Firnissgrund die schönste Politur und keine Spur von Rauheit, und für's zweite beweist die Farbe des Thons, dass die Brennung eine durchaus normale war.

---

*) Jahn Beschr. d. Vasens. München Nr. 370; Gerhard Trinkschalen u. Gef. Taf. C, 4—6.

**) S. 22.

***) Gerhard Trinkschalen u. Gef. Taf. C, 1—3.

†) Vergl. ebendaselbst No. 403.

VI.

Abriss der Geschichte der griechischen Vasenmalerei.

Die ältesten Vasengemälde sind, wie sich erwarten lässt, monochrom im eigentlichen Sinne des Wortes*): Hirschfeld Mon. d. Inst. VIIII tav. XXXIX, XXXX; Ann. d. Inst. 1872 p. 131 ff. Braunrothe Figuren auf röthlichem Grunde. Von der Unvollkommenheit der Farbmittel und der Technik zeugt der geringe Abstand von Gefäss- und Figurencolorit, sowie das Unvermögen, eine an allen Stellen gleichmässige Dicke der Farbe zu erhalten.

Die Figuren sind eigentlich nur Schemata; Details äusserst sparsam und vielmehr nur Andeutungen. Sollen solche im Innern der Figuren gegeben werden, so muss die Stelle, welche die Detailangabe aufnehmen soll, vom vollen Farbenauftrag rings befreit bleiben; auch die übrige Zeichnung bringt man durch Wechsel des Gefässgrundes und Figurencolorites zu Stande.

Conze Zur Geschichte d. Anf. gr. Kunst, Acten der Wiener Akademie Bd. LXIV S. 505 ff., Bd. LXXIII S. 221 ff. Conze Verhandlungen der Philologenversammlung in Hannover 1864 S. 37 ff. Urlichs Zwei Vasen ältesten Stils, Progr. d. Wagner'schen Kunstinst. Würzb. 1873.**) Mon. d. Inst. VIIII tav. 5. — Der Abstand von Grund- und Figurencolorit bedeutender: Grund hellgrau, Figuren bräunlichschwarz. Silhouetten naturentsprechender, Bewegungen freier; Detailangaben correcter und reichlicher. Methode für Angabe von Zeichnung dieselbe, nur sehr wohl ausgebildet. Man bedient sich des Wechsels von Grund- und Figurencolorit schon in der bestimmten Absicht, dadurch eine natürliche Farbenverschiedenheit anzudeuten, sucht durch häufigen Wechsel den Mangel eines weiteren Colorites zu ersetzen. Wir haben also hier schon ein äusserst verständig und practisch ausgebildetes monochromes System vor uns.

Dieselbe Methode sehen wir festgehalten in den durch Conze bekannt gewordenen Melischen Gefässbildern, obschon hier bereits eine neue Zeichnungsmethode vorliegt, und ein zweites Colorit gebraucht ist. Dadurch bezeichnen sie sich als Producte einer Uebergangsepoche.

---

*) Philostr. v. Apoll. T. II, 22, 75: ἐν χρώμα ἤρκεσεν εἰς ζωγραφίαν τοῖς γε ἀρχαιοτέροις τῶν γραφέων.

**) Zu grelles Roth; es sind nicht zwei verschiedene, sondern ein einziges, nur ungleich gebranntes Colorit.

Durch das Festhalten an der alten Methode ist ein dreifacher Coloritwechsel für die Figuren erreicht: Bald kommt die Farbe des Grundes innerhalb derselben zum Vorschein, bald tritt Schwarzbraun auf, vollaufgetragen sowie zur Detailzeichnung verwendet, bald das neugewonnene Dunkelroth. Die Dominante Schwarzbraun ist kräftiger als das Dunkelbraun der vorigen Kategorie, steht also weiter vom Grunde ab.

In dem Bestreben nach Charakteristik durch Colorite hat man weitere Fortschritte gemacht: Man lässt die menschlichen Figuren von Farbenauftrag frei, indem man darin nur zeichnet, den vollen Auftrag regelmässig nur an den Haaren und Gewändern vornimmt; ja man ist schon bestrebt, das Weib vom Manne zu unterscheiden (Conze Taf. III, IV), indem man dem männlichen Körper einen in der Mitte zwischen Gefässfarbe und Dominante stehenden Ton gibt.*)

So sehen wir hier mit wenigen Mitteln möglichst viel erreicht, und es begreift sich, wesshalb man die alte Methode nicht fallen liess, trotz des gewonnenen neuen Colorits und einer neuen Zeichnungsmanier.

Diese letztere besteht darin, dass man Conture *eingravirt*. Wenn früher innerhalb voll aufgetragener Farbzonen ein Contur zu setzen war, so musste man einen schmalen Streif von der gewünschten Form aussparen, so dass der Grund hervorschimmerte. Hier ist man darauf gekommen, dass derselbe Contur weit feiner, sicherer und rascher sich dadurch herstellen lässt, dass man nach aufgetragenen Farbmassen mit einer Nadel den Grund wieder blosslegt und so die verlangte Detailzeichnung gibt.

Einmal gefunden konnte sich diese Neuerung nicht lange in so engen Grenzen halten. Man musste sofort gewahr werden, dass mit Hilfe einer solchen Gravirung sich sämmtliche Conture geben liessen, und dass man dann alle Theile der Figuren mit vollem Farbauftrag versehen konnte, sobald man nur wollte. Den Malern der Melischen Gefässe waren, wie bemerkt, die beiden Farbmateriale Schwarzbraun und Dunkelroth ungenügend, um diese Neuerung mit Vortheil vornehmen zu können. Denn so hätten sie nur einen zweifachen Coloritwechsel in den Figuren erhalten, mit Beibehaltung der alten Manier aber hatten sie einen dreifachen.

Anders hätte sich die Sache gestellt, wenn die Maler der letzten Kategorie das neue Farbmaterial besessen hätten, mit dem die sogenannten corinthischen Vasen auftreten, Weiss. Von jetzt an werden *alle* Theile des Bildes colorirt. Es wird nichts mehr ausgespart, um

*) Vergl. Conze a. a. O.

mit der Dominante hineinzeichnen zu können; die gesammte Zeichnung wird durch Eingravirung hergestellt. Da man nur über drei Colorite verfügt, darf man sich nicht eines derselben berauben, indem man es zur Zeichnung verwendet, sondern benutzt sie alle drei, während der blossgelegte Thongrund das vierte für die Zeichnung abgeben muss.

Wenn uns die corinthische Schule die ältesten trichromen Bilder kennen lehrt, bringt uns die attische die vollkommensten Trichromen. Die dunkle Farbe, die vor den anderen im Bilde wirkt, ist da nicht ein dumpfes Schwarzbraun, sondern ein glänzendes Tiefschwarz; der Ton des Gefässes selbst nicht das kalte Hellgrau, sondern ein warmes und lebhaftes Gelbroth. Das Weiss ist reiner, Gefäss- und Hauptfarbe erhalten einen Firniss, welcher das leichte Aussickern der Flüssigkeit verhindert.

Mit diesen 3 Farben konnte man der vielbunten Natur und ihren mannigfaltigen Gegenständen zwar mehr gerecht werden als früher, allein die Mittel waren denn doch zu gering, um über einen bestimmten Conventionalismus hinauszukommen. Man musste sich also, wenn man erstens den Figuren ein charakteristisches Colorit geben, zweitens das Bild mit diesen geringen Mitteln bunt machen, drittens nicht stillos werden wollte, an ein bestimmtes System, an einen gewissen Coloritkanon halten. Bei Aufstellung desselben mussten die drei gegebenen Gesichtspuncte die Richtschnur bilden.

Dieser Kanon war durch die Tradition schon vorgebildet. Es war am Anfange eine Bildfarbe, mit der nur ein schwacher Wechsel zu ermöglichen war, nämlich durch Zuhilfenahme des Gefässgrundes. Es kam zur dunklen Bildfarbe eine zweite, welche wacker begleiten und an den verschiedensten Stellen Wechsel bringen musste, an welchem man noch immer auch den Grund theilnehmen liess. Die dritte Farbe muss durch ihren Eintritt diese angestrebte Buntheit verstärken und bereichern, kann aber eben so wenig als die zweite einen gleichen Antheil an dem Bilde erhalten wie die dunkle Farbe. Denn wie das auf den Melischen Gefässen neu auftretende Roth, so ist auch die dritte Farbe nicht geeigenschaftet, dem Colorit der meisten Gegenstände besser zu entsprechen und zugleich das Bild so energisch vom Grunde abzuheben als wie die schwarze.

Ein Coloritsystem, in welchem Schwarz dominirte, war also immer gegeben.

Dabei aber liess die neue Errungenschaft erstens die coloristische Charakteristik weiterer Dinge zu, zweitens ermöglichte sie eine grössere Buntheit.

So entsteht folgender Kanon: Alle drei Farben haben zunächst die Function, diejenigen Gegenstände und Bildtheile darzustellen, deren Colorit ihnen wenn nicht genau, so doch am annäherndsten entspricht. Es wird z. B. schwarzes Haupt- und Barthaar durch Schwarz; Gewänder, die typisch weiss, durch Weiss; die Carnation der Frauen, die hell im Gegensatz zur dunklen der Männer, durch Weiss; das freundlichere Auge der Frauen durch Roth; rothe oder blonde Bärte durch Roth; weisses Haupt- und Barthaar durch Weiss u. drgl. dargestellt. Für diejenigen Bildtheile, deren natürliche Colorite in den 3 Farbmaterialen nicht entsprechend oder annähernd vertreten sind — und das werden die meisten sein — wird, da sie wie gesagt die verhältnissmässig geeigneteste ist, die dunkle Farbe verwendet.

Sie also ist Dominante. Allein man überlässt das Terrain nicht ihr allein — ein buntes Bild will man trotz der geringen Mittel haben, — sondern schickt ihr die beiden anderen zu Hülfe, sie vielfach zu unterbrechen und so möglichst häufigen Wechsel hervorzubringen. Diese Unterbrechung muss selbstverständlich der Natur des betreffenden Gegenstandes entsprechend an geeigneten Stellen vollführt werden; so z. B. säet man an Gewändern, die keine typische Farbe haben, in den dunklen Grund rothe und weisse Tupfen; oder man gibt von den Falten eine schwarz, die andere weiss, den Saum roth; an Schilden macht man den Rand roth, das Feld schwarz, das Zeichen weiss; an Architekturen Metopen schwarz, Triglyphen weiss; an Bäumen den Stamm und das Gezweige schwarz, die Früchte weiss oder roth u. s. w. In diesem Bestreben nach Buntheit ist man soweit gegangen, dass die Einheit des natürlichen Colorites nur da respectirt wurde, wo sie unerlässlich war, wie z. B. am Nackten von Männern und Frauen.

Dies ist das System der oligochromen oder trichromen Bilder, wie es sich an Hunderten von Vasen offenbart, die ihre Farben gut erhalten haben. In der Litteratur sehe ich dasselbe nicht gehörig erfasst noch auseinander gesetzt. Wenn man es damit gekennzeichnet zu haben glaubt, dass nebenher, hauptsächlich um mancherlei Accessorien hervorzuheben, noch Roth und Weiss angewandt worden seien (vergl. Jahn Einleitung CXLII), so ist man weit vom wahren Verständniss desselben entfernt geblieben. Auch der Name „schwarzfigurige Vasenbilder", welcher im Gegensatze zu den vermeintlichen rothfigurigen sich eingebürgert hat, lässt zu sehr an

eigentliche Monochromata denken, und es wäre desshalb besser, ihn, da er nur die Dominante im Bilde bezeichnet, baldigst abzuschaffen.

Wenn nun aber diese Bilder auf ein trichromes System berechnet waren, warum gab man, wie bekannt, das gesammte Bild in Schwarz, und setzte erst auf dieses Roth und Weiss auf?

Der Grund hiefür liegt nicht, wie man allgemein, ja selbst Brongniart*) zu glauben scheint, in einem Hinderniss, dieselben auch unmittelbar auf dem Gefässe zu befestigen. Man kann sich an Ausnahmefällen, die an Ornamenten häufig sind, sowie an Vasen der nächstfolgenden Kategorie überzeugen, dass genau dieselben Farben auch unmittelbar auf dem Gefässgrund befestigt wurden.

Wenn dies Verfahren nicht auf technischen Hindernissen begründet war, so musste es irgend ein Vortheil sein, den man damit erreichte.

So war es in der That. Wollte man nämlich jede der drei Farben unmittelbar auf den Grund setzen, so hätte man vor allem zuvor eine Disposition der anzubringenden Colorite vornehmen müssen, um mit der schwarzen Farbe die Stellen für die beiden übrigen aussparen zu können. Eine solche Aussparung nahm Zeit und Mühe in Anspruch, der man sich entheben konnte. Denn da der grösste Theil des Bildes schwarz blieb, so vollendete man dasselbe rascher und leichter, wenn man alle Flächen des Bildes erst mit der Dominante überzog und darauf die beiden anderen setzte, die den schwarzen Grund gehörig deckten. Dabei behielt man zugleich das coloristische Ensemble im Auge und konnte die Farben nach dem Eindrucke vertheilen.

Innerhalb dieser oligochromen Vasenmalerei bildeten sich, wie sich denken lässt, verschiedene Richtungen, Schulen aus, die wir kaum zu classificiren vermögen. Solche lassen sich in Publicationen und grösseren Vasensammlungen recht wohl erkennen. Die Unterschiede erstrecken sich nicht bloss auf das Element der Composition und Zeichnung, sondern — und das fällt noch rascher in die Augen — vornehmlich auch auf die coloristische Behandlung.

*) Arts céram. I p. 553: Comme ornement sur les fonds noirs on trouve des retouches en blanc et en rouge des différents nuances. Ces retouches sont faites très simplement, les blanches avec une argile blanche, les rouges avec des ocres appliquées sans fondant sur le vernis, qui par sa fusion les fait adhérer etc. p. 563: „Cette couleur (rouge violâtre) est constamment faite avec du peroxyde de fer plus ou moins bien préparé par la calcination et plus ou moins étendu d'argile. Elle est toujours matte et fixée sur le lustre noir par la fusion de ce dernier.“ Wir wissen nur, dass durch die Befestigung dieser Farben der Lustre verloren ging, nicht dass es die ‚Fusion‘ der schwarzen Farbe war, die die oberen befestigte.

Es sind die gebrauchten Farben erstens in ihren Nuancen und rücksichtlich der Reinheit der Präparation verschieden; eine Schule hat ein violettes, die andere ein helles Roth, eine dritte ein reines, eine vierte ein schmutziges Weiss u. s. w. Zweitens offenbaren sich die grössten Verschiedenheiten in dem häufigeren oder selteneren Gebrauch der einzelnen Farben; eine Richtung will der Dominante soviel Feld als möglich entziehen und den beiden anderen mehr Platz einräumen*); eine andere Richtung wieder ist dem Weiss nicht besonders hold; eine dritte bevorzugt gerade dieses; eine vierte zeichnet sich durch feine Abwägung der Coloritantheile aus, vereinigt Vorzüge in jeder Hinsicht, während eine fünfte durch allseitige Mängel absticht. Eine besondere Schule war es auch, welcher nicht der röthliche, sondern ein heller Grund geschmackvoller und besser dünkte, weil von ihm die Figuren schärfer abspringen. Es ist dies die Vervollkommnung der alten corinthischen Methode. Zweck grössere Distanz von Grund und Bild. Man legte also um das Gefäss einen leichten Ueberzug von mehr oder minder weissem Pfeifenthon und setzte die Bilder darauf. Damit war aber wieder geboten, von der weissen Farbe keinen so reichlichen Gebrauch zu machen wie in der anderen Species, da jene Farbe mit dem Grunde zusammenfällt, also reichlich verwendet den Zweck des Pfeifenthongrundes theilweise wieder aufgehoben hätte. — Bald bedeckte man alle Theile des Gefässes mit dem schwarzen Firnisse, indem nur die Felder frei gelassen wurden, auf welche die Bilder zu stehen kamen; bald liess man der ganzen Bauchfläche ihren röthlichgelben Ton und setzte nur ein schwarzes Ornament zwischen die Bilder.

Auf trichrome Bilder folgen der künstlerischen Ausbildung nach die sogenannten rothfigurigen. Das Colorit der Figuren ist identisch mit Grund des Gefässes. Die Zeichnung wird mit der schwarzen Farbe ausgeführt, womit das Gefäss bis an die Conture der einzelnen Bildtheile hinan bedeckt ist. Nur an wenigen Stellen, wie an Haupt- und Barthaar, an Gewandsäumen, Schildzeichen sieht man dieselbe schwarze Farbe voll aufgetragen. Zusätze in jenen beiden Deckfarben finden sich noch immer, doch an solchen Plätzen und so unregelmässig verwendet, dass sie als Colorite gegenüber dem übrigen grundfarbigen Bilde gar nicht in Betracht und Wirkung kommen. Von einem System der Vertheilung, von einer Absicht, durch diese Farben Buntheit zu erzielen, wie diess früher der Fall, kann nicht mehr die Rede sein.

*) Dadurch wird das Bild in seiner Wirkung sehr geschwächt.

Jenes archaische Coloritsystem geht verloren. Die Carnation von Mann und Weib gibt man preis, Mann und Weib werden gleichfarbig wie in urältester Zeit. Die Gewänder mit ihren rothen und weissen Streifen, Quadraten oder Puncten verschwinden, Chiton wie Himation werden ein- und gleichfarbige Stücke, gleichfarbig mit dem Körper. Die Pferde mit ihren rothbraunen Mähnen und Schweifen, der Schimmel im Viergespann, der weissgewandete Wagenlenker, verschiedenfarbige Architektur, Geräthetheile u. s. w. — das alles wird aufgegeben gegen die monotone Grundfläche.

Bis zur Trichromie also hat sich die Vasenmalerei consequent und systematisch aufgeschwungen, um dann alle theueren Errungenschaften kurz über Bord zu werfen! Jetzt tritt sie auf, sich selbst den Krieg zu erklären und der griechischen Vorliebe für farbige Darstellung überhaupt, gerade jetzt, wo die malerischen Mittel sich zu vermehren anfangen, in der Zeit, wo die Malerei aufzublühen beginnt, gegen die Perserkriege.

Wie aber soll man sich die sonderbare Art erklären, in der sich diese Umwälzung präsentirt? — Auch die archaischen Maler kannten schon den Contrast von rothem Thongrund und dunkler Farbe. Allein die schwarze Farbe dünkte ihnen die für das Bild geeignetere, was wir sehr begreiflich finden. Ja man musste diese schwarze Farbe unzweifelhaft höher schätzen als die des Thons. Was hätte man sonst — abgesehen von den archaischen Bildern — die meisten bildleeren Räume mit ihr überzogen? Was soll auf einmal die Farbe des Thons den Sieg davon tragen über das glänzende, noble Schwarz, unter dem man doch die ganze Thonfarbe verbarg, sobald kein Bild vorhanden war? Hat man sich auch in dieser Hinsicht plötzlich geändert? Für die Bilder sollte die Thonfarbe gut genug sein, aber an einem bildleeren Gefässe will man sie nicht ertragen? Die matte, kraftlose Farbe wählte man für das Bild, die wirksame, kräftige für das Gefäss? —

Hier stossen wir auf einen neuen Widerspruch, der dadurch gewaltig wird, dass er sich zu jenem gesellt, der gegen die Polychromie der übrigen Künste, zu jenem anderen, der gegen die früheren Bestrebungen der Vasenmalerei selbst ankämpft.

Oder machte man etwa das Bild ohne Farbenauftrag, um die schwarze Vasenfarbe zur Zeichnung benützen zu können?

Dann hätte man aber doch den beiden anderen Farben mehr Macht einräumen oder andere zu Hülfe nehmen sollen, liesse sich erwiedern. — Doch es steht ja unzweifelhaft fest, dass man dereinst die Zeichnung mit dunkler Farbe auf den Grund gerade desshalb aufgegeben hat, um alle Bildtheile ohne Unterschied mit Colorit über-

ziehen zu können. Es steht ja unzweifelhaft fest, dass man, um nur den Thongrund im Bilde nicht stellenweise unbedeckt lassen zu müssen, sondern Zusammenhang des Colorites, Colorit für alle Theile zu erlangen, die Eingravirungsmethode adoptirte und ausbildete. Und da sollen wir noch glauben, dass jetzt nach langer Praxis dieselbe Kunstmalerei das ganze Bild o h n e aufgetragenes Colorit liess, dass sie alle Errungenschaften aufgab, um mit dunkler Vasenfarbe auf den Thon zeichnen zu dürfen, was schon in ältester Zeit geschah und später absichtlich aufgegeben worden ist!

Bei solchem Stand der Dinge ist es freilich gut, sich mit dilettantenhafter Kürze und Blindheit fortzuhelfen, dadurch dass man erklärt, wie früher schwarze Figuren auf rothem Grunde, so ständen jetzt rothe Figuren auf schwarzem Grunde, anstatt frisch einzugestehen, dass man diese Umwälzung nicht zu deuten vermag. Es ist eben, wenn wir diese Vasenbilder nehmen, wie sie sich heutigen Tages zeigen, kein Sinn in dieser Umwälzung: Sie steht nicht im Zusammenhang mit der gesammten Entwicklung der Vasenindustrie, sie ist entgegen dem Charakter der gesammten griechischen Kunst.

Gehen wir den Weg, den uns die Vasenmalerei bisher geführt, ruhig weiter, unbeirrt durch die rothfigurigen Vasenbilder; vielleicht finden wir den Schlüssel zum Verständniss dieser Umwälzung, selbst unabhängig von unserer These.

Die trichrome Malerei musste dauern, bis neue Farbmateriale eingeführt wurden. Jedes neue Material aber übernimmt seine Function im Bilde, zwingt folglich der Dominante immer neuen Raum ab. Schon auf wohlgeschmückten trichromen Bildern wird dem Schwarz an einzelnen Figuren der Platz streitig gemacht, z. B. an der Leda der Exekiasvase (Mus. Greg.), wo nur die Haare und immer das zweite Quadrat im Gewand schwarz bleiben, das Uebrige gedeckt ist.

Wird das Vasenbild mehrfarbig, so geht Schwarz als Dominante verloren, fungirt nur noch da, wo es naturgemäss zu fungiren hat, an Haupt- und Barthaar, für dunkle Säume und Ornamente im Gewand, für Schildzeichen u. dergl. Dadurch wird die Eingravirungsmethode fallen; denn stilgemäss übernimmt dann die verlorene Dominante die Zeichnung wieder.

Ist aber im Bilde keine Dominante mehr, kommt selbstverständlich jedes Colorit auf den Thon zu stehen.

Bildet zuletzt Schwarz nicht mehr den Hauptbestandtheil der Bildcolorite, sondern ist dasselbe nicht öfter vertreten als andere Farben, dann kann der schwarze Firniss, der bisher in respectvoller Entfernung von der Bildfläche zu bleiben hatte, bis an die Contur

der Figuren vorrücken und so den schönsten Hintergrund für das bunte Bild abgeben. Nur da wo Schwarz an den Rand einer Figur zu stehen kommt, wird man gezwungen sein, einen kleinen Raum frei zu lassen, damit Feld und Figur an dieser Stelle nicht aneinander haften, z. B. neben dem Haupthaar der Figuren.

Hiemit haben wir an der Hand der Geschichte der Vasenmalerei und ihrer Bestrebungen dargethan, dass, wenn sie consequent weiterging, über kurz oder lang eine Umwälzung eintreten musste, die genau dieselbe ist, welche die sogenannten rothfigurigen Vasen zeigen. Diese Umwälzung aber stände sowohl mit den Bestrebungen der früheren Epochen im Einklang, als auch mit den Principien der griechischen Künste. Verursacht ist sie durch die Aufnahme der Polychromie, wodurch Schwarz, sonst Dominante, als solche den Platz räumen muss und auf die ihr zukommenden Functionen im Bilde beschränkt wird.

Der hier geschilderte Process ist vollzogen auf unseren jetzt rothfigurigen Bildern. Es ist weiter oben gezeigt worden, dass die darauf vorhandenen Colorite noch weitere voraussetzen und sich überall als Reste eines grösseren Coloritsystems offenbaren. Demnach ist unzweifelhaft, dass diese Bilder eben jene polychromen sind, welche eine in sich consequente und mit der übrigen Kunstentwicklung harmonirende Vasenmalerei bringen musste.

Derselbe Wechsel ging auch auf den Bildern derjenigen Schule oder Species vor sich, wo die Gemälde nicht unmittelbar auf den Gefässgrund, sondern auf das Medium einer weissen Pfeifenthonunterlage gesetzt wurden.

Auch hier konnten nach Verlust der Dominante die Conture wieder gezeichnet, statt eingravirt werden. Auch hier werden nun alle Farben unmittelbar auf den Grund (d. h. den Pfeifenthon) aufgesetzt. Die dritte Modification, welche sich durch Einführung der Polychromie in der gewöhnlichen Species ergab, d. i. die Möglichkeit, den übrigen Gefässraum mit schwarzem Firniss zu umziehen, konnte hier nicht statthaben, weil der Grund eben hergestellt war, um einen weissen Grund zu haben. Die Producte dieser Species, welche nach den Process fallen, sind die bekannten bunten Bilder auf hellem Grunde *).

---

*) Semper d. Stil II S. 145 ff. — Bei Benndorf gr. u. sic. Vasenb. II. Lief. S. 27 findet sich, wo über die Anfänge der bunten Malerei auf Kreidegrund gehandelt wird, folgende unrichtige Aeusserung: „Bekanntlich wurden überall bei Vasenbildern, welche schwarz auf rothem Thon stehen, gewisse Theile, namentlich

Letztere Gattung nun wird jetzt allgemein für polychrom gehalten, weil sich viele Exemplare gefunden haben, an denen reichliche Reste bunter Colorito erhalten sind; jene bedeutendere Species aber, von der ich nachgewiesen, dass sie nur in Folge der Aufnahme mehrerer Farben entstanden sein kann, hat man bis jetzt nur desshalb nicht für polychrom gehalten, weil durchschnittlich weniger Reste sich bemerkbar machten. Dass dieser Umstand nicht im Stande ist mein durch kritische Betrachtung erhaltenes Resultat zu erschüttern, liegt auf der Hand. Denn dies eben ist die Aufgabe der Kritik, an Stelle des Scheinbaren das Wirkliche zu setzen, jetzige Bilder als durch der Zeit Unbill entstellt zu erkennen und auf das Ursprüngliche hinzuweisen.

Das übrige hieher Gehörige findet sich bereits Cap. III und IV angeführt.

VII.

Bunte Bilder mit hellem und mit dunklem Grund.

Nunmehr treten bunte Vasenbilder auf hellem Grund zu den rothfigurig geglaubten erst in das richtige Verhältniss; sie verhalten sich nicht mehr wie mehrfarbige Bilder zu einfarbigen, sondern wie bunte Gemälde, bei denen nur der Hintergrund verschieden ist, von dem sie sich abheben.

Die eine Gattung überzieht wie bisher das Gefäss mit dem hellen Engobe und setzt darauf das bunte Bild. Diese Decke selbst wieder wird vom schwarzen Firniss verdrängt an Stellen, wo weder Ornament noch Figuren darzustellen waren. Die andere Gattung zeichnet und malt unmittelbar auf den Thongrund; die unverzierten Gefässpartien werden vollständig mit dem schwarzen Firnisse bedeckt, so dass derselbe den Hintergrund für die Bildwerke abgibt.

Der Vorwurf eines Vergehens gegen die Gesetze der Aesthetik, den ich oben bei Besprechung derjenigen Schalen erhob, die nach gemeiner Ansicht innen ein buntes, aussen einfarbige Bilder hätten,

---

die nackten Partien weiblicher Figuren mit dem Ueberzug einer weissen Deckfarbe versehen, auf welchem man die Innenzeichnung nicht wie bei den schwarzen Theilen mit dem Griffel einritzte, sondern durch den Pinsel mit einer gewöhnlichen schwarzen Farbe besonders auftrug."

ist jetzt beseitigt. Das unbedeutendere Innenbild triumphirt nicht mehr ungerechter Weise über die wichtigeren und geräumigeren Aussenbilder, sondern ist von diesen durch Nichts als durch den Grund verschieden. Diese Differenz des Grundes an Trinkschalen ist eine ausserordentlich verständige und geschmackvolle Erfindung. Erstens erfreut der Wechsel das Auge, zweitens empfiehlt sich ein weisser Grund für das Innere einer Schale desshalb besonders, weil er aufzunehmenden durchsichtigen Flüssigkeiten ihre natürliche Farbe belässt, während ihnen ein schwarzer Grund dieselbe benimmt.

Die Gattung mit schwarzem Hintergrunde hat sich einer grösseren Pflege erfreut als jene mit weissem Grund. Das beweist die unendlich grosse Anzahl von Gefässen der ersten Art, der Reichthum ihrer Formen, die mannigfache Grössenverschiedenheit vom kleinsten Aryballos bis zur umfangreichsten Prachtamphora, die Sauberkeit der Zeichnung, die Klarheit, oft Grossartigkeit der Composition, die Bedeutung der gewählten Darstellungen in unzählig vielen Bildern. Dagegen ist der helle Grund nur an Grab-Lekythen gebräuchlicher, die zumeist in Attika gefunden werden, wo eine religiöse Sitte ausser der Form des Gefässes noch einen hellen Grund und Beziehung des Bildes auf den Todencult begünstigt zu haben scheint. An anderen Gefässformen ist dieser Grund verhältnissmässig selten, hat der schwarze den Vorzug.

Die griechische Kunstindustrie hat dazu gewiss ihre guten Gründe gehabt. Obschon es auf den ersten Blick schwer scheint, deren aufzufinden, so werden dennoch die wesentlichsten sich nachweisen lassen.

Vor allem ist die Qualität des prächtig glänzenden Vasenfirnisses massgebend gewesen.

Ihn hatte die Industrie mit unermüdlichem Eifer immer trefflicher zu bereiten gelernt. Mit ihm überzog man — und diess ist ein sicheres Kriterium für die hohe Schätzung desselben — auch alle diejenigen Gefässe, an denen gar kein Bild angebracht werden sollte. Ihn verwendete man ferner selbst an Vasen, welche Bilder auf hellem Grunde haben sollten, für alle Theile, die unverziert blieben, wie Henkel, Fuss.

Der tiefe, in's Metallische spielende Glanz eines solchen Grundes bekam also den Vorzug vor dem matten Weiss des Pfeifenthons, welcher, so oft er Lüstre oder einen Firniss erhielt, hingegen wieder an Reinheit einbüsste, dumpfer wurde oder schmutzige Nuancen annahm. Wenn *Semper* der Stil II S. 147 sagt: „Es fragt sich hier wieder, ob der weisse Pfeifenthongrund dieser Malereien

ganz weiss blieb oder ob er etwa mit einer verschwundenen Lasur an die lebhaften pastosen Farben der eigentlichen Darstellung geknüpft war", so anerkenne ich zwar die verschiedenen Nuancen dieses hellen Grundes, allein statt zu glauben, dass man mit Absicht denselben an die Farben der eigentlichen Darstellung knüpfte, sehe ich darin nur einen Nachtheil, den das Medium eben mit sich brachte.

Diess führt uns auf die zweite Ursache, warum Bilder mit dunklem Grund den Vorzug hatten.

Für bunte Bilder nämlich ist ein schwarzer Hintergrund der vorzüglichste.

Der Abstand der Farben vom Grunde ist möglichst weit; sie treten scharf aus der Fläche heraus, lösen sich auf allen Seiten los, da Schwarz im Bilde verhältnissmässig wenig vertreten ist, scheinen den Grund weit hinter sich zu lassen. Das Bestreben, möglichst weite Distanzen der Bildfarben vom Grunde zu erhalten, geht, wie oben gezeigt, durch die gesammte Vasenmalerei, geht, können wir hinzusetzen, durch die ganze antike Malerei hindurch: Der Grund ist der beste, welcher eine solche Färbung hat, dass im Bilde möglichst wenig Tangenten erscheinen, die dasselbe an den Grund ankleben könnten.

Nach Schwarz bietet Weiss zwar den besten Grund, allein auch nur den nächstbesten. Die bunten, lichten Farben haben in demselben schon vielfache Berührungspuncte; das Bild schwingt sich desshalb weniger frisch heraus, verliert an Kraft der Wirkung.

Diese beiden Gesichtspuncte zusammen sind es, welche vornehmlich zur grösseren Pflege schwarzgrundiger Bilder führten. Es mögen ausser ihnen noch andere dabei miteingewirkt haben, doch wenn auch, so waren sie sicherlich weniger massgebend als die angeführten. Denn diese betreffen einerseits die Qualität des Grundes selbst, andrerseits seine Beziehung zum Bilde, also das Wesentliche, was bei einem Bildergrund in Frage kommt.

VIII.

Die Zeichnung für bunte Bilder.

Die Herstellung der Bilder mit schwarzem Hintergrunde begann mit einer Skizzirung der einzelnen Figuren. Man verfuhr dabei derart, dass erst die Züge im Allgemeinen beschrieben, diese dann successive

immer genauer bestimmt wurden. Figuren mit Gewandung wurden erst nackt angelegt und dann darüber drappirt. Diess lässt sich noch auf den meisten Vasenbildern verfolgen, weil die Linien des Entwurfes ihre Eindrücke in dem Thone hinterlassen haben. Es ist demnach unrichtig, wenn man angenommen hat, dass das Gefäss schon einmal gebrannt gewesen sei, bevor man an den Entwurf des Bildes ging, und vielmehr als sicher zu erachten, dass derselbe auf dem zwar getrockneten, aber noch ungebrannten Thone gemacht wurde.

Ich nehme mit Brongniart eine einfache Brennung an, die erst dann vorgenommen wurde, als die Figuren mit dem schwarzen Firniss ausgezeichnet, und damit auch die leeren Räume des Gefässes überdeckt waren.*)

Das Nächste, was daher nach Skizzirung des Bildes geschah, war, dass man es endgültig mit der schwarzen Firnissfarbe zeichnete, indem man sich für Conture einer Feder**), für den vollen Auftrag an Ornamenten, Haaren und dergl. des Pinsels bediente. Waren die Figuren so vollendet, dann bedeckte man mit dem schwarzen Firniss alle Zwischenräume zwischen den Figuren und die übrigen bildlosen Theile des Gefässes.

Man ging dabei nicht von aussen nach innen, sondern von innen nach aussen, d. h. begann bei den Figuren, wo unzählige Winkel und Kreissegmente genau und sorgsam zu umfahren waren. Es ergab sich als das zweckmässigste und rascheste Verfahren, dass man erst jede Figur, jeden Gegenstand mit einem Firnissband umzog und hernach das, was von leeren Räumen dazwischen lag, mit derben, breitgeführten, sorglos gewendeten Pinselzügen zustrich.

Durch die geschilderte Methode war also einerseits die Gefahr vermieden, dass die Conture der Figuren verletzt würden, andrerseits

---

*) Arts ceram. I p. 181: Les unes cuisent à une très-basse température, celle où le four est à peine incandescent. Ce sont les Poteries communes à pâte colorée, lâche e fusible, couverte d'un vernis où l'oxyde de plomb appliqué presque seul sur la pièce, ne trouve que dans la pâte de cette pièce la silice qui lui est nécessaire pour former un verre très-tendre et très-fusible.

Les poteries de cette première division à cuisson simple ne sont soumises qu'à une seule opération, c'est-à-dire que le vernis se met immédiatement sur la Poterie sèche, et qu'un seul four dans lequel se place cette Poterie vernissée cuit en même temps la pâte et le vernis.

**) Vergl. John a. a. O. S. 180. Brunn Probl. in d. Gesch. der Vasenm. S. 42, 43. Es ist unbegreiflich, dass man, trotzdem das Gegentheil an fast jeder Vase sich constatiren lässt, immer noch hier und dort von „feinen Pinselstrichen" redet.

eine schnellere Ausführung ermöglicht. Dazu kam als dritter Gesichtspunct, dass der die Figuren zunächst umgebende Firniss dick und gleichmässig, also besonders sorgsam aufgestrichen sein musste, damit die Bilder sich scharf abhoben, und nicht eine da und dort dünnere Firnissschicht Gefahr brachte, den Grund durchblicken zu lassen oder durch die Brennung mehr oder weniger absorbirt zu werden. Es gibt in der That Beispiele, wo in den Zwischenräumen zu dünne Firnissschichten durch die Brennung fast zerstört sind, während der Rand um die Figuren, weil dicker aufgetragen, sein voll glänzendes Schwarz erhalten hat.

So kennen wir die Zwecke, die man bei dieser Methode im Auge hatte; und dass man wirklich immer so verfuhr, lässt sich auf den meisten Vasen wohl controliren: Alle Figuren sind in ein dick und sorgsam aufgetragenes Band eingewickelt; dazwischen finden wir weniger dicke, flottgeführte Pinselzüge, durch welche die leeren Räume gefüllt wurden.

Es war nicht zu vermeiden, dass dieselbe schwarze Farbe an den Rand einer Figur zu stehen kam, welche auch den Hintergrund bildete, wie z. B. regelmässig an Haupt- und Barthaaren. In solchen Fällen musste zwischen Grund und den betreffenden schwarzen Stellen der Figuren ein schmaler Streif ausgespart bleiben, so dass der röthliche Grund hindurchschaute; denn anders hätten diese Theile sich nicht losgelöst, hätten keinen sichtbaren äusseren Contur gewonnen.

Man darf sich also die eben beschriebene Procedur nicht anders, nicht etwa so vorstellen, als ob die Maler zuerst den äusseren Contur bestimmt, ihn nach aussen hin mit dem Firnissrande umzogen und dann erst das Einzelne in der Figur gezeichnet hätten.*) Denn um eine Figur richtig mit dem schwarzen Firniss zu umziehen, müsste am Aussencontur die kleinste Einzelheit festsitzen, jede Welle am Haare, jeder Zapfen einer Leier, jede Krümmung eines Fingers, jeder Ge-

---

*) Jahn Einleitung pag. CXLI: „Bei der zweiten Methode wurden die Umrisse auf dem ungefirnissten Thon nicht eingeritzt, sondern nur angedeutet, und dann mit dem von der leicht flüssigen schwarzen Farbe vollen Pinsel in feinen Linien rasch umzogen, deren Sicherheit bewundernswürdig ist. Sodann wurde der ganze Contour nach aussen hin mit breitem Pinsel umfahren, damit er beim Firnissen des ganzen Gefässes nicht verletzt würde; wesshalb an diesen Stellen öfter eine Ungleichheit der schwarzen Farbe bemerkbar ist. Die Ausführung des Einzelnen geschah nun ebenfalls durch feine Linien der schwarzen Farbe, welche mit dem Pinsel gezogen wurden."

wandzipfel. Ein so genauer Aussencontur jedoch lässt sich nur dann sicher geben, wenn die Innenzeichnung festbestimmt ist, von welcher er abhängig. Wesshalb aber sollte man so verkehrt verfahren und zuerst das Aeussere anbringen, statt zuerst die Figur auszuzeichnen und dann zu umrändern, wenn sie fertig? Nein, es folgte die Füllung der Räume als Letztes (vergl. das Vasenfragment Brongniart I. p. 563, welcher übrigens diesen Vorgang ebenfalls nicht richtig erkannt zu haben scheint: c'est un fragment de coupe sur lequel le peintre semble avoir essayé l'execution de son sujet, en commençant le rechampissage en noir de deux figures tracées sur le fond rougeâtre de la coupe etc.). Der mit der Feder an den Figuren gezogene Aussencontur ist meist neben der Umränderung noch sichtbar, öfter auch ist er von dem knapper schneidenden Firnissrand gedeckt; an vielen Stellen jedoch haben sich flüchtige Maler einen genauen Aussencontur erspart, haben den Gegenstand oder einen Theil desselben nach seiner allgemeinen Erscheinnng mit breitem Pinsel sofort nach aussen hin umfahren. Die genaue Umziehung der einzelnen Dinge mit ihren unzähligen Winkeln und Biegungen durch den Firniss war nämlich mühsam und zeitraubend. Kein Wunder also, wenn man das Verfahren abzukürzen strebte, wie man konnte. Da musste zuletzt die Malerei nachhelfen. In solchem Bestreben gab man z. B. das Hauptsächlichste einer Figur oder Gegenstandes in Zeichnung auf den Thongrund, stellte dann den Firnissüberzug des Gefässes her, und setzte zuletzt, wenn die eigentliche Malerei ausgeführt wurde, das noch Fehlende hinzu, wobei selbstverständlich nur Farben zu verwenden waren, die den schwarzen Firniss gut deckten, oder auf deckendem Empasto colorirt werden musste. So behandelte Dinge finden sich zahllos, besonders für Gegenstände, die isolirt im schwarzen Felde vorkommen, auf späteren Bildern.

Wer für sein Bild einen schwarzen Hintergrund haben wollte, dem konnte die Umfahrung der Conturen nicht erlassen werden; die besseren Maler vollbringen diess in gewissenhaftester Weise, nur flüchtigere behelfen sich in der angedeuteten Weise.

Allein es wäre ja diese Umfahrung ganz zu vermeiden gewesen, wenn man auf den schwarzen Grund, nicht auf den ausgesparten Thongrund malte!

Gewiss, ja wir haben noch verschiedene Gefässe, worauf dies geschehen: Vergl. Stephani Vasens. d. k. Ermitage II Nr. 1819 ff.; Benndorf a. a. O. S. 27; eine hübsche Volutenamphora der Art im Mus. Greg. u. a. Doch man war hiebei zu sehr in der Technik beengt. Zwar

soll nicht bezweifelt werden, dass die Colorite sich eben so leicht auf dem schwarzen Firnissgrund wie auf dem Thongrund befestigen liessen, allein die malerische Ausführung eines Bildes wurde denn doch zu sehr erschwert, wenn man sich nur solcher Farben bedienen sollte, die den schwarzen Grund vollständig bergen und nicht durchschlagen liessen, ganz abgesehen von der Schwierigkeit, hiebei die nöthige Zeichnung gut herzustellen. *)

Es blieb eine andere Möglichkeit, nämlich die Umrisse der anzubringenden Figuren und Gegenstände mit einer helleren, aber den schwarzen Grund vollständig verbergenden Decke (Engobe) auszufüllen, diese durch Feuer zu befestigen und dann darauf zu coloriren. Diess ist das nämliche Verfahren für alle Figuren, welches im Kleinen oder theilweise jene Maler handhabten, die über dem schwarzen Firnisse noch einzelne Stücke zu ihrem im Uebrigen auf dem Thongrund sitzenden Bilde hinzumalten. Obwohl einer solchen Art von Malerei keinerlei technische Hindernisse im Wege standen, so war sie doch nicht im Stande, der anderen, die unmittelbar auf den Thongrund malte, Concurrenz zu machen, weil sie für grosse Bilder gebraucht 1) complicirter war, 2) weil das Herstellen eines Engobe für jede Figur und jeden Gegenstand bis in seine kleinsten Einzelheiten hinein immer eine in den Aussenconturen unfeine, plump gegliederte Zeichnung bedingte. Bei Werken, wo weniger ein künstlerisches als vielmehr überhaupt ein Bild erstrebt wurde, mochte eine solche Herstellungsweise angehen, bei grösseren und bedeutenderen Arbeiten aber hätte man sich durch Anlage eines Figurenengobe mehr Mühe gemacht und dafür nur Nachtheile eingetauscht.

Die beiden einzigen aus künstlerischen und praktischen Rücksichten sich empfehlenden Methoden blieben also, entweder das gezeichnete Bild mit dem Firniss so zu umziehen, dass davon der Grund für die Malerei frei blieb, oder aber eine gemeinsame Decke für das ganze Bild herstellen, in welchem Falle der schwarze Firniss darunter ganz unnöthig war und nur da einzutreten hatte, wo die Engobefläche aufhörte. Das geeignetste gemeinsame Medium aber, wenn ein solches angewendet, also ein von schwarz verschiedener Grund gewählt wird, ist, wie oben erläutert, weisser Pfeifenthon. Somit führt uns unsere Erörterung auf die beiden üblichen Gattungen.

Erst nachdem die Zeichnung vollendet, das Gefäss mit schwarzer Farbe überzogen ist, wird es gebrannt. Dieser Brennprocess verleiht

*) Vergl. hiezu, was Cap. XI über die Grenzen der Maltechnik gesagt ist.

dem Gefässe den nöthigen Härtegrad, verbindet Thon und Farbe auf das innigste, stellt endlich die Glasur*) her, welche das Gefäss undurchdringlich macht, das Durchsickern **) der Flüssigkeiten verhindert, ausserdem der schwarzen Farbe den herrlichen, fast metallischen Glanz gibt, der an Wirkung den matten Lüstre gefirnissten hellen Grundes weit übertrifft.

Bei der Bildergattung mit Leukoma gilt es zunächst den Grund herzustellen, darauf die Skizze zu entwerfen, mit Farbe fertig zu zeichnen, wornach das Gefäss in den Ofen kommt.

Die Zeichnung bietet die gleichen Elemente, d. h. gleiche Stufe und Art der Ausbildung wie dort, wenn man nur von den allzu flott hingeworfenen Skizzen mancher attischer Lekythen absieht und stilvollere Werke vergleicht.

Allein die Farbe, womit die Zeichnung ausgetührt wurde, scheint, wenigstens nach den meisten Bildern zu urtheilen, verschieden gewesen zu sein. „Die Umrisse sind in verschiedenen blassen, bald in's Gelbliche oder Bräunliche, bald in's Graue oder Blaue spielenden Farben aufgetragen.“ — „Schwarzer Firniss kommt höchstens für das Mäanderornament und, wie es scheint, nur bei solchen Vasen vor, deren weisser Grund einen Firnissüberzug erhielt“ Benndorf l. c. Ich sagte, die Farbe *scheint* verschieden zu sein; in Wirklichkeit nämlich glaube ich, war es die gleiche, der schwarze Vasenfirniss. Die oligochrome Methode verwendet denselben an Bildern auf Kreidegrund ohne Rücksicht darauf, ob derselbe gefirnisst oder ungefirnisst ist, so gut wie an Bildern der anderen Gattung. Wesshalb sollte nun zu *Conturen* eine verschiedene Farbe gebraucht werden? — An dem mehrfach erwähnten Krater des Museo Gregoriano ist für die Haare schwarzer Firniss gebraucht, die Einzelconture aber haben eine bald gelbliche, bald bräunliche Färbung. Von einem bei Benndorf publicirten Lekythos wird ausdrücklich bemerkt, dass die noch etwas archaische Zeichnung mit schwarzem Firniss ausgeführt sei (Taf. XVIII, 3). Da vorauszusetzen ist, dass die Vasenmaler für gleichen Zweck an die gleiche Farbe sich gehalten haben werden, so muss die *Verschiedenheit* der Nuancen, in denen diese Conture uns entgegentreten, auffallen, und legt die Vermuthung nahe, dass zwar dieselbe Farbe,

---

*) Ueber den Charakter der Glasuren s. Brongniart I p. 549, 551—553; John Malerei der Alten S. 177, 178; Jahn Einleitung p. CXL, 1013, p. CXLI, 1017.

**) Wasser soll im Verlaufe von 10—20 Stunden in sehr kleinen Tröpfchen an fast allen Stellen hervorsickern, welche keinen Firniss haben.

verwendet wurde, dass sie jedoch durch die Verbindung mit dem Pfeifenthon, durch den Einfluss desselben verschiedene Nuancen angenommen hat, je nachdem sie voll oder in dünnen Conturen, mit dem Pinsel oder mit der Reissfeder aufgetragen wurde, je nachdem dieser verschiedenartige Auftrag auf gefirnisstem oder ungefirnisstem Leukoma geschah. Wo die schwarze Farbe voller und in Masse aufgestrichen wurde, da hielt sie sich im Brennen unverändert gleichwie an den oligochromen Bildern, z. B. an den Haaren; wo in geringen Quantitäten, da trat eine Schwächung ein, die stärker war auf ungefirnisstem Grunde, geringer auf gefirnisstem. Modificationen sind also meines Erachtens nur auf die Pfeifenthonunterlage zurückzuführen, welche überaus porös ist und stark absorbirt.

Solches gilt für die Hauptconture. Es kommen bekanntlich auch feinere Innenconture vor. Sie sind meist mit gelber Farbe hergestellt, welche ich für identisch halte mit jener mattgelben, die auch für Innenconture an Bildern mit schwarzem Grunde benützt wurde. Die Nuance ist auch hier in Folge der Einwirkung des Grundes meist etwas verschieden.

IX.

Die Maltechnik für bunte Bilder.

Dem Brennprocesse können blos solche Farben unterworfen werden, welche bei stärkerem Feuer sich befestigen, ohne zerstört zu werden oder sich zu alteriren. Diese Bedingung schliesst organische Materien, animalische und vegetabilische Farben aus, und gestattet nur den Gebrauch von wirklich verglasbaren Farben und Erdarten; denn nur sie widerstehen der hohen Temperatur, welche nöthig ist, das Gefäss hart zu kochen und Glasur zu erzielen. Diese Beschränkung im Gebrauch von Coloriten liess sich erweitern, es liessen sich selbst organische Stoffe verwenden, sobald man ein technisches Verfahren einschlug, welches die Farben ohne ein stärkeres Feuer befestigte, aber dennoch so, dass dieselbe hinlängliche Adhärenz an den Grund hatten.

Solche Vortheile bot die Enkaustik der Alten.

Daher wurde diese Technik überall gehandhabt, wo es galt, irgend einen trockenen, harten Grund, sei es Holz Terracotta, Elfenbein, Stein u. s. w. mit bunten Farben dauer-

haft zu bemalen, d. h. so, dass sie eine genügende Verbindung mit dem Grunde eingingen und nicht abfärbten.

Enkaustisch werden bemalt Schiffe (Ovid. Fast. IV, 275; Plin. N. H. XXXV, 49), Holztafeln (Ovid. Fast. III, 831), Thürschwellen und Pfosten (Auson. Epigr. 26), hölzerne Triglyphen (Vitr. IV, 2), Werke von gebranntem Thon (Plin. N. H. XXXVI, 189).

Auch für Vasenbilder, die nicht durch den Brennprocess auf ein oligochromes System beschränkt bleiben, sondern bunt verziert werden sollten, eignete sich unter den drei Techniken, als da sind al fresco, a tempera und Enkaustik, nur die letzte (vergl. das folgende Capitel).

In der That ist die Enkaustik bereits auf Vasen nachgewiesen, und zwar zunächst auf jenen mit hellem Grund. *Semper* d. Stil, II S. 146, 147 constatirt es zuerst, indem er von jener Malerei handelt, „die von dem Töpferofen nicht mehr abhängig ist, eine floride polychrome Malerei, mit enkaustischen Schmelzfarben, deren Befestigung nur einen sehr geringen Hitzegrad erfordert, so dass auch andere als Erdfarben und Metalloxyde dieser Hitze widerstehen können."

„Diese enkaustische, eine Art musivischer (?), Malerei besteht aus einer vielfarbigen, ambraähnlichen, mehr oder weniger opaken Paste, die, ausser Wachs, auch Kieselerde enthält, ob nur als feingestossene Fritte und tingirende Zuthat oder als wesentlicher Bestandtheil einer wasserglasähnlichen Composition wage ich nicht zu entscheiden."

„Sie hat sich auf den bekannten attischen Lekythen noch zum Theil sehr gut erhalten und ist dieselbe, die auf den architektonischen Gliedern attischer Marmortempel noch so deutliche Spuren hinterliess." Vergl. dazu Bd. I Schlussbemerkungen, besonders die Analyse S. 524. *)

Die Bedingungen, welche die andere Gefässgattung mitbringt, sind die gleichen; ein wesentlicher Unterschied des Grundes, worauf enkaustisch gemalt werden soll, liegt nicht vor: Beide sind hart

---

*) Weniger eingehend erwähnt Brongniart, vergl. Sam. Birch Hist. of Anc. Pottery I p. 291—295, die Malart der gemeiniglich bunt geglaubten Vasenbilder I p. 565: C'est sur ce fond blanc que les anciens ont quelquefois placé des peintures de diverses couleurs, rouge vif, vert, bleu et jaune, tantôt en linéaments, plus souvent en teintes plates; mais ces couleurs, à l'exception du janne (gemeint ist die zu Conturen gebrauchte Farbe), ne sont point de la nature des couleurs vitrifiables." Etwas gar zu dürftig ist Benndorf, was bei seiner sonst fleissigen und gerade dieser Vasengattung viel Raum gestattenden Arbeit auffällt a. a. O. S. 29; „Viele Theile der Composition sind dann bunt colorirt."

gebrannt, auch der helle Grund trägt oft einen Firniss wie der andere. Wie also beide Gattungen schon bei der oligochromen Methode gleich behandelt wurden, so werden auch die bunten Farben auf gleiche Weise befestigt worden sein, da die excipienten Körper sich wesentlich gleich verhalten.

Doch wenn uns somit auch die Technik gegeben ist, in welcher bunte Vasenbilder herzustellen waren, so möchten wir doch gerne tiefer in das Wesen derselben hineinschauen, uns auch nicht einmal mit der von *Semper* angegebenen Analyse begnügen, sondern wenigstens mit dem Charakteristischen dieser Technik vertraut werden. Bekannte Sache sind alle auf sie bezüglichen Stellen der Autoren; sind sie ja doch hundertfach interpretirt und besprochen worden, neuerdings von *O. Donner*, dem neben wissenschaftlicher Kenntniss auch praktische Erfahrung zur Seite steht, bei *Helbig* Wandgemälde Camp. X—XXX. Ich werde mich also hier auf das Wichtigste beschränken dürfen.

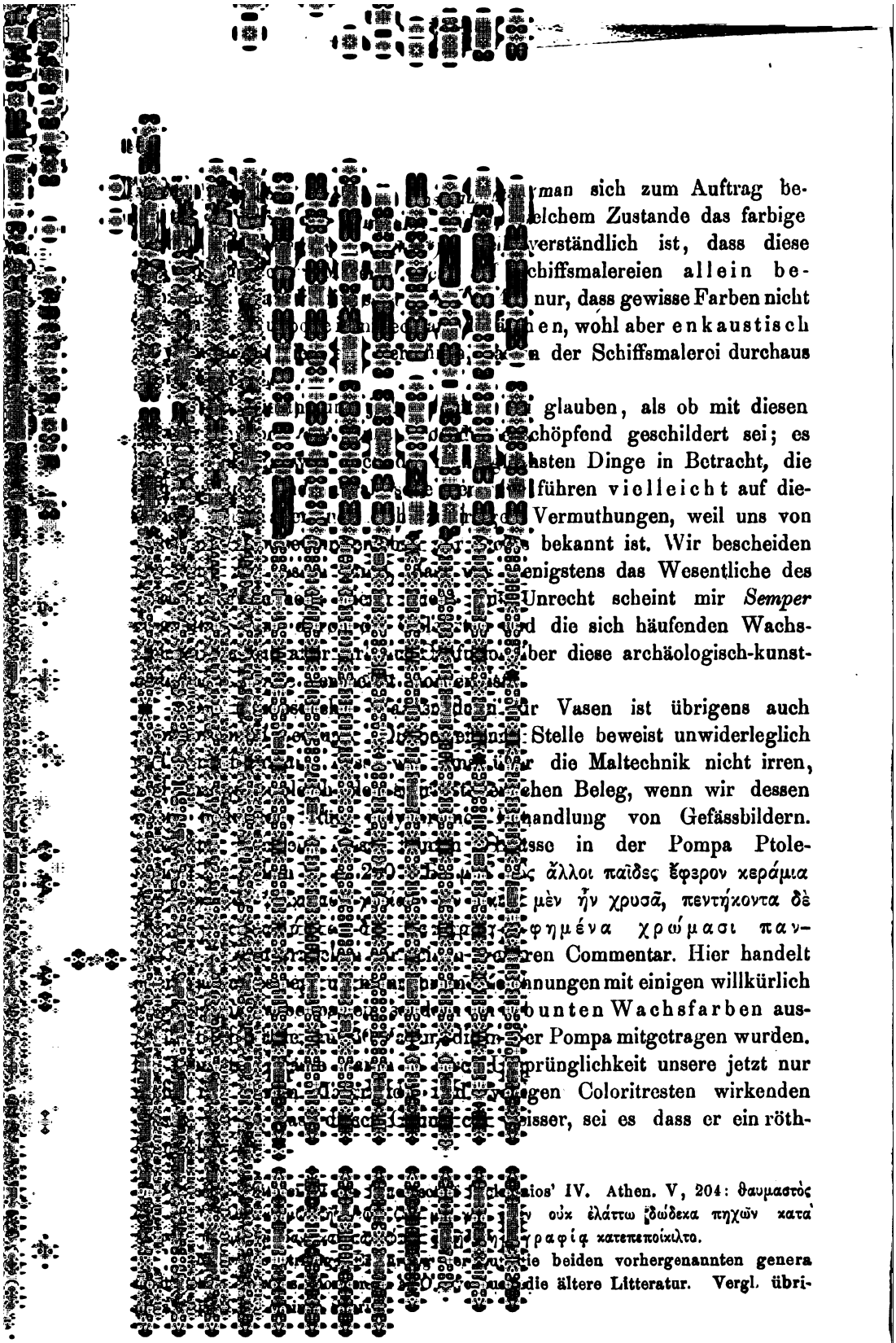
Bei Plinius kommen zunächst folgende Stellen in Betracht: XXXV, 49: Ex omnibus coloribus cretulam amant udoque illini recusant: purpurissum, indicum caeruleum*), melinum, auripigmentum, appianum, cerussa.**) Cerae tinguntur iisdem his coloribus ad eas picturas, quae inuruntur, alieno parietibus genere, sed classibus familiari. XXXV, 122 wird die Enkaustik kurz definirt als die Kunst ceris pingere ac picturam inurere.

Vor allem erkennen wir mit Hülfe der ersten Stelle, dass uns in der hier erwähnten enkaustischen Wachsmalerei wirklich diejenige Technik gegeben ist, die für Vasenbilder vorausgesetzt werden muss, eine Technik nämlich, welche die Bilder gegen die Einflüsse von Licht, Luft, Feuchtigkeit, Wärme, Kälte, gegen leichtes Abreiben durch den Gebrauch u. dergl. schützt. Der Beweis dafür, dass die genannte Technik diese Bedingungen erfüllte, liegt nämlich in dem Zusatze, dass dieselbe stets für Gemälde an Schiffen***) gebraucht werde, angedeutet und wird an einer dritten Stelle bestimmt ausgesprochen durch die Angabe, dass solche Malereien ausserordentlich haltbar seien; XXXV, 149: Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat: cera et in ebore cestro, id est viriculo, donec classes pingi coepere; hoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur. Wir erfahren aus diesem neuen

*) Zeichenstellung nach Donner a. a. O. p. XLVI.

**) Ueber den Charakter dieser Farben (Donner a. a O. p. XLVI).

***) Schiffsmaler war bekanntlich bis in sein hohes Alter Protogenes Plin. N. H. XXXV, 101.



man sich zum Auftrag be-
elchem Zustande das farbige
verständlich ist, dass diese
chiffsmalereien allein be-
nur, dass gewisse Farben nicht
en, wohl aber enkaustisch
n der Schiffsmalerei durchaus

glauben, als ob mit diesen
chöpfend geschildert sei; es
hsten Dinge in Betracht, die
führen vielleicht auf die-
Vermuthungen, weil uns von
bekannt ist. Wir bescheiden
enigstens das Wesentliche des
Unrecht scheint mir *Semper*
d die sich häufenden Wachs-
ber diese archäologisch-kunst-

r Vasen ist übrigens auch
Stelle beweist unwiderleglich
r die Maltechnik nicht irren,
chen Beleg, wenn wir dessen
handlung von Gefässbildern.
sse in der Pompa Ptole-
ς ἄλλοι παῖδες ἔφερον κεράμια
μὲν ἦν χρυσᾶ, πεντήκοντα δὲ
φημένα χρώμασι παν-
ren Commentar. Hier handelt
nnungen mit einigen willkürlich
bunten Wachsfarben aus-
er Pompa mitgetragen wurden.
prünglichkeit unsere jetzt nur
gen Coloritresten wirkenden
isser, sei es dass er ein röth-

aios' IV. Athen. V, 204: θαυμαστὸς
ν οὐκ ἐλάττω δώδεκα πηχῶν κατὰ
γραφίᾳ κατεπεποίκιλτο.
ie beiden vorhergenannten genera
die ältere Litteratur. Vergl. übri-

X.

Verschiedenheit der Gefässcolorite, ihrer Fixirung, ihrer Erhaltung.

Wenn viele Vasenbilder nur wenige, ja gar keine bunten Farben erhalten haben, so darf uns das nicht abschrecken, an unserer wohlbegründeten Forderung festzuhalten. Wollte man durch den jetzigen Mangel an Buntheit sich beirren lassen, so wäre die ganze Theorie von polychromer griechischer Kunst gefährdet. Denn mangelhafte Farbenerhaltung ist allen Monumenten gemeinsam, für welche bunte Bemalung mit Recht vorausgesetzt wird. Wir erkennen aus der Thatsache des Mangels nur, dass das bunte Vasenbild mit Coloriten ausgeführt wurde, die mit Ausnahme von einzelnen wenigen mit der Zeit verwitterbar waren. (Vergl. S. 46.)

Angenommen, es sei dies Bewandtniss den Griechen selbst nicht unbekannt geblieben, so lag damit doch kein Grund vor, dass sie desshalb auf Buntheit an ihren Vasen hätten Verzicht leisten müssen. Genug, wenn Technik und Farbstoffe eine relative Dauer sicherten, was nach den angeführten Zeugnissen sicher der Fall war. Polychrome Gefässbilder konnten recht wohl so hergestellt sein, dass sie unangreifbar waren von den Materien, zu deren Aufnahme, Aufbewahrung sie bestimmt waren, und dennoch nach einer bestimmten Dauer allmählich sich auflösen; konnten recht wohl im gewöhnlichen Gebrauche bei angemessener Behandlung durch Berührung sich nicht anreiben und dennoch nach zwei Jahrtausenden, und nachdem sie diese Zeit ungewöhnlichen Bedingungen, andauernder Feuchtigkeit ausgesetzt waren, verschwunden sein. Statt den Künstlern, deren bunte Bilder auf hellem Grunde auch an Gefässen des Gebrauches einmal nicht wegzuleugnen sind, weil die Colorite gleichfalls bis auf wenige Reste zu Grunde gingen, den Vorwurf zu machen, als ob sie eine Sünde gegen den Stil sich hätten zu Schulden kommen lassen, hätte man bedenken sollen, dass das, was jetzt zerstört oder nur in schwachen Spuren noch vorhanden ist, unter Bedingungen, denen ein Gefäss gewöhnlich unterworfen ist, sich nichts desto weniger lange unverändert halten; dass das, was unter der Erde rascher der Vernichtung anheimfiel, über derselben ihr länger Trotz bieten konnte. Wären den Griechen unsere heutigen Kenntnisse zu Gebote gestanden, hätten sie die Erfindungen gekannt, welche uns heute in der Keramik zu Gute kommen, dann vielleicht

wären sie zu tadeln, wenn sie an ihren Gefässen Bilder schufen, die mit der Zeit vergänglich waren. Allein obschon die Dauerhaftigkeit der durch die Enkaustik hergestellten Gemälde derjenigen nachsteht, welche unsere hochgradigen Brennproceduren garantiren, so ist doch den Griechen keine Stillosigkeit zur Last zu legen, wenn sie eben mit derjenigen technischen Ausrüstung ihre Gefässe schmückten, die zu ihren Zeiten und nach ihrer Kenntniss in Rücksicht auf Dauerhaftigkeit am meisten leistete. Was überdies die Frische, den Glanz der Farben, ja wahrscheinlich selbst den Grad der künstlerischen, zeichnerisch-malerischen Vollendung anlangt, so zweifle ich nicht, dass ihre Bildwerke sogar höher standen als unsere durch den Brennprocess allzusehr bedungenen Producte.

Die am häufigsten auf Gefässbildern noch erhaltenen Farben sind:

Anorganische Materien

a) im Brennofen oder

b) auch nach Brennung des Gefässes fixirt. Im ersten Falle ist Erhaltung regelmässig, im zweiten wenigstens häufig.

Andere Pasten*) verdanken, wenn gut erhalten, dies entweder einer für längere Conservirung besonders geeigenschafteten Grundlage oder günstigen äusseren Bedingungen, denen das ganze Gefäss oder Theile desselben ausgesetzt waren.

Zur ersten Kategorie gehören ausser der schwarzen Farbe (vergl. S. 44.) die beiden Begleitfarben der oligochromen Bilder: Roth in seinen verschiedenen, in's Dunkle gehenden Nuancen und Weiss.

Ich führe zunächst Zeugnisse über Charakter der beiden letzteren an:

John, Malerei d. Alten S. 173: Braunrothes Eisenoxyd für gelbe, rothe und bräunlich-violette Nuancen. (Auf denselben Autor beruft sich *Semper* d. Stil II S. 142; *Jahn* Einl. p. CXLII) Weisse Thonerde und namentlich Kaolin, Porzellanthon, Pfeifenthon und bunter Thon für weisse Farben.

Brongniart a. a. O. I p. 563: Le rouge violâtre plus ou moins foncé, employé en linéaments, rehauts d'ornaments ou parties soit de vêtements, soit d'ajustements, auxquelles on voulait donner une couleur particulière. Cette couleur est constamment faite avec du peroxyde de fer plus ou moins étendu d'argile. — p. 564: Le blanc

*) Dass für unsere Enkaustik selbst rein organische Materien benützt wurden, zeigt Plin. N. H. XXXV, 49.

opaque et mat. C'est la couleur la plus commune en rehaut et linéaments; elle est évidemment due à un engobe argileux. Elle est toujours matte et opaque, mais elle devient transparente par imbibition. Vergleiche damit die Analyse Salvétat's I p. 553.

Nunmehr gehe ich auf die Frage ein, ob dieselben a) mit im Brennofen befestigt, oder b) erst später nach Brennung des Gefässes eigens eingebrannt worden seien. Ich thue dies weniger, weil darüber keine Uebereinstimmung herrscht, und desshalb jede neue Anregung nicht schaden kann, als vielmehr weil daraus für uns etwas Wichtiges resultirt.

Der Natur der Farbmaterien nach war Beides möglich; sie konnten den Brennprocess ausstehen, ohne sich zu alteriren.

„Alle Farben, auf mir bekannten ächten Griechischen (und Hetrurischen) Gefässen dieser Gattung sind eingebrannt; keine Farbe ist organischen Ursprungs und nach dem Brennen aufgetragen, wovon ich durch Vergleichung, durch pyrochemische Versuche und das negative Verhalten der Auflösungsmittel vollkommen überzeugt bin" (John, a. a. O. S. 167).*)

Dem entgegen heisst es bei *Jahn* Einl. p. CXLII, wo allerdings auch sonstige Farbreste mitinbegriffen werden: „Diese Farben (dunkles Roth, welches mitunter ins Violette spielt, und Weiss; später kommt noch Gelb, Braunroth, auch Grün dazu) sind sämmtlich Deckfarben und erst aufgetragen, nachdem das gemalte Gefäss wieder gebrannt war; sie sind nicht mit eingebrannt, haben sich daher auch nicht so fest mit dem Thon verbunden und blättern leicht ab."

Vor allem muss *Jahn's* Bemerkung über leichtes Abblättern beschränkt werden. Für die vortreffliche Fixirung der beiden hier in Frage stehenden Colorite zeugen Tausende von Gefässen, an denen sie bis heute complet erhalten sind. Nur Weiss sehen wir öfter abgeblättert. Es ist, wie zahllose Fälle wirklich guter Conservirung darthun, zwar genügend fixirt worden, aber minder fest als Roth. Es lässt sich desshalb auch da, wo es wohl erhalten ist, um mit John zu reden, am leichtesten unter allen isolirt gewinnen, weil es keine so enge Verbindung mit dem Grunde eingegangen hat.

Dies kann nun entweder von der geringen Quantität oder der gänzlichen Abwesenheit eines Flussmittels herrühren, oder in der That davon, dass die Farbe erst nach dem Brennen befestigt worden ist.

Die Adhärenz des Roth an den Grund ist eine so grosse, dass sie darin der gewöhnlichen schwarzen Vasenfarbe kaum nachsteht. An und für sich schon weist dies auf Fixirung im Brennofen hin.

*) Vergl. Semper, d. Stil II S. 146; Brongniart a. a. O.

Weiter aber sind das unten liegende Schwarz und das oben aufgesetzte Roth oft so ineinander verschmolzen, dass stellenweise das eine, stellenweise das andere die Oberhand gewonnen hat, ja dass sie oft zusammen eine neue Nuance gebildet haben, daher der Unkundige schwanken kann, ob an gewissen Puncten ursprünglich ein Aufsatz in Roth vorhanden gewesen sei, oder nicht (Vergl. die Exekiasvase des Mus. Gregor. als ein Beispiel unter unzähligen). Oefter sind Ornamente und Linien unmittelbar auf den Thongrund in solchem Wechsel mit Schwarz gemalt, dass man daraus auf die gleichzeitige Fixirung beider schliessen muss. Zuletzt wirkt Roth nie ganz matt und opak, was von der wenn auch noch so geringen Quantität Metalloxydversatzes herrührt, welcher die Farbe im Brennen schmolz.

Dagegen erscheint Weiss immer in bei weitem dickeren und gleichmässigeren Schichten aufgebrannt und stets matt. Glänzt es, so könnte dieser Glanz einer mechanischen Politur oder sonst einem nach der Brennung angewandten Verfahren zuzuschreiben sein. Trotzdem aber lässt sich nicht verkennen, dass es ebenso wie Roth im Ofen fixirt worden sein muss. An den Rändern nämlich sieht man deutlich, wie es im Feuer zusammengeschmolzen ist und denselben Process durchgemacht hat wie die rothe Farbe. Die darunter liegende Dominante ist hiedurch nicht nur ihrer Glasur vollständig verlustig gegangen, sondern hat davon auch meist einen ins Graue spielenden Ton angenommen. Den Grund, wesshalb es nicht gleichfest mit Roth sich fixirte, suche ich also lediglich in der Abwesenheit oder der äusserst geringen Quantität des Flussmittels.*)

„Die weisse Farbe lässt sich von (Hetrurischen und) Griechischen Fictilien unter allen am leichtesten isolirt gewinnen, weil sie nur aufgesetzt und aufgebrannt, nicht aber, wie die schwarze, durch Flussmittel geschmolzen ist. Zuweilen ist sie mit einem durchscheinenden von dem Gefässroth gefärbten Kalksinter bedeckt; zuweilen scheint sie jedoch wirklich durch das Brennen zusammen gesintert zu sein. Ich habe dieses Weiss von einem schlangenförmig gewundenen Henkelfragmente und von anderen Scherben Gross-Griechenlands zu besonderen Versuchen entnommen. Auf der Kohle vor dem Löthrohre brennt es sich schneeweiss, ohne zu schmelzen.“ (*John* a. a. O. S. 175)

Die beiden Begleitfarben der oligochromen Methode sind also

*) Salvétat's Analysen des Weiss von 2 verschiedenen Gefässen ergaben:

	I.	II.
Silice	62,0	54,5
Alumine	34,0	43,0
Chaux	3,5	0,5
Fer oxydé	traces	2,0
	99,5	100,0

nicht blos anorganische Materien, sondern wir müssen sogar als sicher annehmen, dass sie zugleich mit der schwarzen Farbe im Brennofen fixirt wurden, und es treten also oligochrome Bilder zu polychromen rücksichtlich der Technik in Gegensatz.

Das polychrome Bild entsteht mit Aufnahme oder Erfindung des enkaustischen Verfahrens, wodurch man in die Möglichkeit versetzt wird, statt einzelner bestimmt geeigenschafteter Colorite, deren man wahrscheinlich nur wenige kannte, sich einer ganzen Reihe zu bedienen und trotzdem genügende Adhärenz und Dauerhaftigkeit zu erzielen.*) Der Einführung dieser Technik also verdanken wir in letzter Instanz den im Capitel VI erläuterten Umschwung in der Geschichte der Vasenmalerei, welchen die hergebrachte Ansicht als die Aufnahme von rothfigurigen statt schwarzfiguriger Bilder glaubt bezeichnen zu dürfen.

Ob die Griechen, angenommen es wäre ihnen die Enkaustik nicht bekannt geworden, dennoch dahin gelangt wären, auf dem Wege des Brennprocesses polychrome und künstlerisch ausgebildete Gemälde zu schaffen, bleibt dahin gestellt. Immerhin war nach Erfindung einer vom Brennen unabhängigen dauerhaften Malerei, welche die reichste Anwendung der glänzendsten und verschiedensten Farben gestattete, jenen alten Methoden der Lebensfaden abgeschnitten; sie erhielten sich nur traditionell auf dem Wege der Imitation.

Als nachgewiesener Massen anorganische Materien haben sich auf polychromen Bildern häufiger erhalten 1) Roth 2) Weiss der besprochenen Art.

In archaischer Zeit sehen wir Roth als deckendes Colorit sehr häufig besonders für solche Partien verwendet, die keine weitere innere Durchbildung erhalten, z. B. Inschriften, Kränze, Bänder.**) Später wird es hieraus durch Weiss verdrängt, das von dunkler Umgebung leuchtender sich abhebt. Mit Ueberhandnahme des Malerischen und der Ausbildung des Helldunkels eröffnet sich für beide neues Feld, besonders für letzteres. Unser Roth dient zu tieferen rothen Tönen, gibt schattirtes Roth, z. B. an der Kehrseite von Gewändern. Weiss aber erhält die ausgedehnte Function, Licht zu geben und begegnet uns so unendlich oft in Streifen, Flächen, Puncten. Die Formen unter denen es erscheint, haben uns veranlasst, für die besseren Bilder der Alexandrinischen Epoche

*) Vergleiche oben S. 46, 47.

**) Ob es für solche Zwecke von vornherein im Brennofen noch immer mitfixirt wurde, kann ich nicht entscheiden.

anzuehmen, dass dieselben malerisch mit Schatten und Lichtern ausgeführt, nicht blos in einfachen Localtönen colorirt waren. Oft ist ihm Gelb aufgelegt, um Modellirung zu geben, — dass meist nur in solcher Verbindung modellirte Dinge vorkommen, ist wahrscheinlich nur Zufall der Erhaltung — oder Goldfarbe darzustellen.

3) Gelb, auf späteren Bildern so constant erhalten, dass es seine Conservirung nicht dem Medium allein, auf dem es sitzt, sondern vielmehr seinem Charakter wird zu verdanken haben.

Brongniart a. a. O. I p. 564: Le jaune est une couleur assez remarquable; il est toujours glacé, tantôt employé mince, pour tracer des filets ou des contours; tantôt employé épais, il est alors en retouche comme pour faire tourner certaines parties peintes en blanc, telles que des feuilles de lierre sur certaines hydries, ou parfois des perles, des pois, de petits culots etc. Il a un ton de jaune pur tout à fait semblable à celui qu'on appelle jaune de Naples et qui est composé, ainsi qu'on le sait, d'antimoine et de plomb; mais, il est rare, toujours en petites parties peu épaisses; je n'en connais pas encore d'analyse; il a l'air d'avoir reçu le corps qu'il présente de son mélange avec le blanc.

Wir haben drei Arten von Gelb nach der Verwendung zu unterscheiden:

1) Jene gelbe Farbe, welche zu Detailzeichnungen im Inneren von Gewändern und Körpern gebraucht ist.

2) Das in Verbindung mit Weiss auftretende Gelb, welches dient, Modellirung auf Weiss zu geben.

3) Gelb für Gold oder goldglänzende Gegenstände, ebenfalls in Verbindung mit Weiss *).

Das erste ist stets glasirt und mit der schwarzen sogenannten Firnissfarbe, mit der es in die Function der Zeichnung sich theilt, zusammen im Brennofen fixirt, ist nach Schwarz die zweite im eigentlichen Sinne vitrifiable Farbe in der Vasenmalerei. Sie hat höchstens an Intensivität verloren. Ob das zweite Gelb mit ihr identisch sei, weiss ich nicht zu entscheiden. **)

Das dritte zwischen Schwefel- und Goldgelb variirende Colorit dagegen ist mit grösster Wahrscheinlichkeit mit dem auripigmentum der Plinius zu identificiren: XXXIV, 178 wird ein Arsenik von Goldfarbe bezeichnet, indem zugleich 3 andere Nuancen angegeben

*) Auch Gold sitzt meist auf weisser Pfeifenthonunterlage.

**) Sil? Plin. N. H. XXXIII, 158. XXXV, 36, 38.

werden; XXXV, 49 sehen wir es ferner unter den Farben angeführt, die nicht auf nassem Grund verwendbar, wohl aber in der Enkaustik gebräuchlich sind (vergl. noch Plin. N. H. XXXIII, 79; Vitruv VII, 7); demnach entspricht seine heutige Erscheinung sowie Bestimmung durchaus den antiken Angaben. John a. a. O. S. 128 (45): Auripigmentum ist nach der von Plinius gegebenen Beschreibung eben dieselbe Substanz, welche wir auch gelbes Schwefelarsenik nennen.

Damit ist die Zahl der am regelmässigsten auf Vasenbildern erhaltenen Colorite erschöpft; es waren Metalloxyde und Erdarten.

Wo Colorite, die als leichter verwitterbare Schmelze in der Regel zu Grunde gegangen sind, sich besser erhalten haben, da lässt sich dies oft auf die Beschaffenheit des Grundes, den Einfluss der Farbenbasis zurückführen.*)

Obschon der gebrannte Gefässgrund und das mit weissem Pfeifenthon hergestellte, gebrannte Leukoma wesentlich gleich sich verhalten den aufzunehmenden Farben gegenüber, so kann dennoch die Verschiedenheit der Massen irgendwelche Modificationen in der Verbindung von Basis und Farbe bedingen. Dieselben werden zwar so gering sein, dass sie theoretisch und praktisch gar nicht in Betracht kommen; allein sie können immerhin historischen Werth haben, insofern sie erklären, wesshalb der Zerstörungsprocess hier vollständiger, dort weniger vollständig eingetreten ist.

Schon oben (S. 44, 45) habe ich auf die ausserordentliche Fähigkeit des weissen Pfeifenthons, einzusaugen, aufmerksam gemacht, indem ich daraus, dass von der schwarzen Farbe, sobald sie nicht dick und in Masse, sondern linear aufgetragen war, eine starke Quantität eingesogen wurde, die verschiedene, bald bläuliche, bald bräunliche, vergilbte Färbung der Hauptconture erklärte. Hier kommt dieselbe Eigenschaft dieses Engobe für die reichlichere Conservirung von bunten Farbspuren mit in Betracht. Zwar ist zu bedenken, dass die Spuren einer durch aufgesetzte Colorite herbeigeführten Aenderung der Oberfläche auf dem hellen Grunde dem Auge sich leichter offenbaren als auf dem orangefarbigen des Thones, wo viele Nuancen, besonders in Gelb, Roth, Braun dem Blicke leicht entgehen,**) allein damit lässt sich die Thatsache, dass in Bildern auf hellem Grunde

*) Ausserdem war für die Erhaltung oder Zerstörung gewiss auch die grössere oder geringere Dicke der Farbmasse von Belang.

**) Dass der Panzer des Hektor (s. oben S. 23) noch jetzt goldgelb schimmert, hätte man auf hellem Grunde längst bemerkt.

gar oft bunte Colorite zu sehen sind, unmöglich erklären. Zudem wiederholt sich dieselbe Thatsache, so oft wir ein Leukoma theilweise auf anderen Bildern verwendet sehen, und lehrt uns somit, den Grund dafür in der Qualität dieses Leukoma selbst zu suchen. Wenn dasselbe auch noch so compakt aufgelegt war, so musste es dennoch poröser als der Gefässthon bleiben, attrahirte stärker und stellte so eine Verbindung her, welche der beginnenden Auflösung einen grösseren Widerstand entgegengesetzt hat: Farben und Grund verkitteten sich besser.

Als eine Folge dieser Qualität also erklären wir uns die reichlicheren Spuren von Buntheit an Bildern mit hellem Grunde und denjenigen Theilen thongrundiger Bilder, die auf eben solchem Empasto colorirt wurden. Oft sind auf letzteren ganze Figuren, besonders häufig Frauengestalten, Eroten und dergleichen Dinge, an welchen Weiss als Hauptfarbe vorkam, oft nur Theile derselben in dieser Weise eingesetzt worden; dann zeichnen sie sich meist auch durch Bruchstücke des einstigen bunten Schmuckes aus. Dahin gehören die S. 19 besprochenen Zusätze in Terracottareliefen. Es gibt ferner thongrundige, in der Zeichnung äusserst detaillirt behandelte Bilder, an welchen trotz dieser Zeichnung die Bemalung auf einem Leukoma so reichlich vertreten ist, dass man versucht wird, zu glauben, es seien in später, prunkliebender Zeit aus bestimmten Rücksichten sehr viele Theile der einzelnen Bilder so behandelt worden (vergl. das Citat aus *Semper*, oben S. 26, welcher desshalb Colorirung auf Empasto von weissem Pfeifenthon als das eigentliche Verfahren für das ganze Bild statuiren wollte, trotzdem es nur an wenigen Stellen sich erhalten hat). Der Ueberhandnahme dieser Manier haben wir zum grossen Theil die häufige Erhaltung bunter Farben auf späteren Producten zu verdanken, ja selbst die sonst so seltenen Blau und Grün haben sich, wo sie Pfeifenthon als Basis hatten, öfter conservirt.

Der berührte Einfluss des weissen Engobe ist freilich nicht so gross gewesen, dass dadurch die verschiedenen Colorite ihrer Zerstörung hätten entrissen werden können. Allenthalben ist der Verfall des Bildes eingetreten; der Kraft der Basis ist es nur oft gelungen, uns soviel zu erhalten, dass die einstige polychrome Behandlung ohne weiteres einleuchtet. Oft aber auch ist die bunte Bemalung spurlos verloren gegangen, und nicht einmal soviel übrig geblieben wie auf Bildern mit schwarzem Hintergrund; ja der Umstand, dass der weisse Pfeifenthon nur selten durch verglasende Mittel mit dem Gefässthon*) verbunden wurde, hat es manchmal gebracht, dass Engobe und Colorit zusammen verschwunden sind.

*) Stets bei Gefässen des Gebrauches.

Aeussere Verhältnisse, welche die bessere Erhaltung ganzer Gemälde oder einzelner Partien daraus begünstigt haben könnten, lassen sich nicht ergründen; denn unter diesen Gesichtspunct fällt die Schicksalsgeschichte jedes einzelnen Gefässes, welches unter der Erde in bestimmter Umgebung und unter dem Einfluss verschiedener Elemente sich abspinnt. Und selbst nachdem die Gefässe wieder auferstanden, liefen sie noch Gefahr, das Wenige, was sie aus dem Grabe gerettet, vollends zu verlieren: Unkundig der Thatsache, dass der Thongrund mit seiner Zeichnung nur das Skelett eines einstigen Gemäldes ist, reinigt man, seitdem Vasen ausgegraben werden, dieselben mit rücksichtsloser Rauheit von der anklebenden Erde, wobei denn die letzten Reste der ehemaligen Colorite unwiderbringlich verloren gehen. Nur, was selbst noch solcher Reinigung gehörigen Widerstand entgegensetzte, hat sich gerettet, als Ruine Zeugniss zu geben von der ehemaligen Gesammtbemalung.

XI.

Verhältniss von Zeichnung und Colorit in bunten Bildern. Grad der künstlerischen Vollendung.

„Ueber das ursprüngliche Aussehen der meisten weissen Lekythoi lässt sich keine vollkommen genaue Vorstellung gewinnen, da die Farben fast immer bis auf leise Spuren verschwunden sind. — Eine Häufung der Farbe über alle Theile der Komposition ist schlechterdings nirgends anzutreffen. Und selbst wo diese in breiterer Ausdehnung wie bei den Gewändern auftritt, ist eine eigentliche Schattirung vermieden; nur mit einem tieferen Ton derselben Farbe sind die Falten nach Art der Zeichnung angedeutet. — Von einer Bemalung des Fleisches der Figuren, welche Stackelberg behauptet, habe ich bei den Hunderten von Exemplaren, die in den athenischen Sammlungen zu sehen sind, nichts bemerken können. Immer bleibt die Zeichnung Hauptsache, der sich das Colorit, ähnlich wie in der Sculptur unterordnet“ (*Benndorf*, a. a. O. S. 29).

Anders *Stackelberg* Gräber d. Hellenen S. 37: „Die Anmalung dieser polychromen Vasen ist im Allgemeinen nicht nach geschehenem Entwurf oder vollendeter sorgfältiger Linearzeichnung der Bilder vor-

genommen, sondern der Künstler hat nach Gutdünken bald mit der Feder Umrisse von brauner Tinte, bald ganze Farbenmassen ohne Umrisse aufgetragen, daher an manchen Stellen keine Zeichnung sich findet. Die zarte Fleischfarbe widerstand mehrentheils nicht den äusseren Einwirkungen, jedoch haben sich auch Beispiele davon erhalten, wie von Schattirungen und Halbtönen an Gewändern, Haaren und Geräthschaften etc., aus welchen Anzeigen folgt, dass die Gemälde mit gehöriger Rundung, Licht und Schatten ausgeführt waren."

Semper d. Stil II S. 147, 2: „Es darf kein Zweifel mehr über die polychrome Bemalung aller (dieser) Gefässe obwalten, obschon die meisten keine Spuren mehr davon tragen. Die überaus feinen Conturzeichnungen auf ihren weissen Flächen waren ehemals ebenso sicher mit Farben bedeckt wie die ganz gleichen, mit derselben Kunst vollendeten Umrisse es sind, die auf solchen Vasen dieser Gattung, die noch Farben tragen, zum Vorschein kommen, wo diese abgefallen sind."

Ich habe dieses Capitel mit den Bildern auf hellem Grunde begonnen, weil man vermuthen sollte, dass sie als diejenigen, welche öfter mit reichlichen Resten versehen sind, rascher ein sicheres Urtheil darüber ermöglichten, wie sich die Zeichnungen zu den Coloriten verhielten, und welchen Grad der Vollendung diese Malereien erreichten. Dass ich dabei die Bilder beider Gattungen nicht von einander getrennt halte, sondern als Producte durchaus gleicher Kunstthätigkeit zusammen behandle, wird man mir nun hoffentlich nicht mehr als Vergehen auslegen.

Allein nach den angeführten Zeugnissen scheint es denn doch nicht so leicht zu sein, eine möglichst genaue und allgemein befriedigende Anschauung über das einstige Aussehen bunter Gefässbilder zu erlangen.

Sollen wir eine nur theilweise Bemalung annehmen, in welcher übrigens die Zeichnung dominirt, oder eine vollständige, im Laufe der Zeit sogar nach der Seite des Helldunkels vollendete Malerei?

Benndorf entscheidet sich mit der Reserve, dass sich keine vollkommen genaue Vorstellung gewinnen lasse, für's Erste. Sein Urtheil basirt auf den Zuständen, welche heutzutage die meisten attischen Lekythoi bieten. Dass dieselben nicht die ursprünglichen, normalen sind, gesteht ja wohl auch *Benndorf* zu. Sind wir aber einmal so weit, zugestehen zu müssen, dass wir durchaus ruinöse Colorite vor uns haben, dass viele spurlos verschwunden sind, dann sind wir auch schon auf die Kritik angewiesen, müssen über die heutige Erschei-

ung hinaus gehen und aus Einzelheiten auf das Ganze schliessen, an den Gesetzen der Aesthetik und Stilconsequenz uns festhaltend.

Ich verstehe wohl, was *Benndorf* mit dem Satze meint: „Immer bleibt die Zeichnung Hauptsache, der sich das Colorit ähnlich wie in der Sculptur unterordnet", *) allein ich verstehe nicht, wie man einer Zeichnung, die zum bunten Bilde werden soll, gegenüber so etwas sagen kann. Die Sculptur befolgt ihre eigenen Gesetze, und auch die Malerei; tritt Polychromie an einen plastischen Körper hinan, so hat sie sich wesentlich anders zu verhalten als in einer Zeichnung. Welch eine Verkehrtheit oder Stillosigkeit, wenn die Griechen in derselben Weise, in welcher sie Architekturen und Sculpturen bunt behandelten, ihre Gemälde hätten herstellen wollen! Fallen denn die körperlichen Formen von architektonischen und plastischen Werken unter gleichen Gesichtspunct mit einer Linearzeichnung rücksichtlich des Antheils, den bunte Colorite daran zu erhalten haben?

Von einer Bemalung des Fleisches der Figuren hat *Benndorf* auf den Hunderten von Exemplaren, die er in Athenischen Sammlungen gesehen, nichts bemerkt. Mag sein; doch desshalb misstraue ich *Stackelberg* noch immer nicht, der Beispiele davon erhalten gesehen haben will. Museo Gregor. II, 26 haben die Frauen ein gegen den Grund reineres und helleres Weiss als Fleischfarbe. Was überdies der Maler für ein System befolgt hätte, welcher Gewänder, Gegenstände u. drgl. bunt bemalte und die Körper der Menschen daneben als lineare Schemata hielt, auf der Farbe des Grundes entworfen und also mit ihr zusammenhängend, das zu untersuchen, will ich füglich unterlassen.

Auch „Schattirungen und Halbtöne" acceptire ich für die besseren Bilder nach Analogie schwarzgrundiger, an welchen hierüber kein Zweifel bestehen kann. In welchem Masse freilich sie gehalten wurden, welche Ausdehnung ihnen angewiesen war, das lässt sich, wo wir von einer Entwicklung, die ungefähr den Zeitraum von Ol. 70—140 umfasst, und von Gefässen verschiedengradiger Ausführung reden, nicht allgemein beantworten, um so mehr als ich mangelhafte Ausbildung des eigentlich Malerischen und Vorherrschen der Zeichnung bis in's IV. Jahrh. v. Chr. hinein schon aus kunsthistorischen Gründen zugeben muss, und ich selbst der Letzte bin, welcher für jedes Gefäss ohne Ausnahme gleiche Vollendung voraussetzt und dieser Technik dieselben Leistungen zutraut wie anderen. Indem wir, wie billig, diese Zugeständnisse nicht aus dem Auge verlieren, können wir

*) Jahn gebrauchte diesen Satz doch wenigstens nur der oligochromen Methode gegenüber Einl. p. CLIX.

jedoch nicht umhin, ein für alle besseren Producte geltendes Princip als befolgt aufzustellen.

Ich nehme eine Bemalung sämmtlicher Bildtheile an, wobei die ursprüngliche, in schwarzer Farbe gegebene Zeichnung theils mitfungirt, theils gedeckt und darüber durch eine neue, dem betreffenden Localcolorit entsprechende ersetzt wird.

Von Bemalung konnten nur diejenigen Bildtheile frei bleiben, für welche schon durch den schwarzen Firniss die natürliche oder entsprechende Farbe gegeben war, wie z. B. die Haare; weiter solche, deren Colorit mit der Farbe der Basis des Bildes zusammenfiel. Doch gehe man hierin nicht zu weit! Ich habe oben ein Beispiel angeführt, wornach weibliche Figuren auf heller Basis dennoch ein eigenes Colorit erhielten, und zwar ein Weiss, das durch seine Reinheit wieder gegen die Basis absticht. Um wie vielmehr als für diese Frauengestalten war ein Colorit des Nackten für den Hermes derselben Vase nöthig? Der nackte Körper hat als besonders farbiger Gegenstand dem Grunde ebenso sehr gegenüber zu treten als ein beliebiges Gewandstück; was ferner für den weiblichen Körper recht, ist für den männlichen billig. Wenn nun Hermes trotzdem kein Colorit mehr hat, so ist es eben verschwunden wie andere. Eher noch als wie auf Bildern mit hellem Grund hätte auf denen mit dem Gefässgrund der männliche Körper von Farbe frei bleiben können, da der Orangeton der Malfläche doch einigermassen der männlichen Fleischfarbe sich nähert und ausserdem die umgebende schwarze Firnissfläche den Körper als andersfarbig hervorstechen lässt. Doch das geschah hier ebenso wenig wie dort. Es sind oben sichere Beispiele angeführt worden, wo noch Spuren des männlichen Colorites vorhanden sind (S. 22, 26, 27), weibliche Körper aber findet man unendlich oft besonders auf Vasen von der Mitte des IV. Jahrh. an mit weisser Farbe belegt. Letztere war meist ausserordentlich dünn aufgesetzt, und es haben sich oft nur einzelne feine Splitter conservirt.

Sollte die schwarze Zeichnung nicht verschwinden, der betreffende Theil aber doch colorirt sein, so war eine gewisse Durchsichtigkeit des Schmelzes geboten (vergl. S. 23, Panzer des Hektor). Man findet viele Farbenpasten, durch welche die schwarze Zeichnung stumpf hindurch wirkt. Doch bin ich nicht überzeugt, ob diess in vielen Fällen nicht erst durch Schwächung des Colorites entstanden ist. Gewiss sind für solche durchsichtige Colorite die zahllosen Stellen präparirt, an welchen eine stärkere oder schwächere Lösung der schwarzen Farbe Schattirung gibt, welche durch die dünne Farbhaut hindurch zu wirken hatte

Bei weitem das Meiste aber wurde unter der Farbhülle geborgen. Die Zeichnung bot für die Malerei nur die Stütze, an welche sie sich anlehnte, die Basis, auf welcher sie sich aufbaute. Die eigentliche im vollendeten Bilde wirkende Zeichnung war die, welche durch tiefere Töne des jedesmaligen Localcolorites gegeben wurde.

Es erhält also zuletzt jeder Gegenstand seine Conture aus der eigenen Farbe. So verschwindet das Liniennetz, das sich fremdartig zwischen Gegenständen des verschiedensten Colorites ausspannte; so machten die oft gar steifen,*) architektonischen Linien, nachdem sie als Handhabe gedient, einer sanften, empfundenen Farbenzeichnung Platz. Mit Rücksicht hierauf haben es weniger gewissenhafte Maler mit ihren Zeichnungen nicht gar genau genommen; oft setzten sie Linien nebeneinander, ohne sie gehörig zu verbinden, oft conturirten sie den Gegenstand nur in seinen allgemeinsten Umrissen, oft skizzirten sie mehr als sie vollendeten. Besonders die Maler der attischen Lekythoi haben in flotter, skizzenhafter Vorzeichnung Grosses geleistet, welche Behandlung für jene unbedeutenden Bilder anging, weniger für die bedeutenderen der gewöhnlichen Gefässclasse, wo höhere Durchbildung schon durch die Grösse geboten war.

Man scheue sich nicht, unsere Zeichnungen, auch wenn sie noch so fleissig, noch so sauber ausgeführt sind, nicht als etwas anzusehen, was den Augen des Beschauers offen bleiben sollte; auch ich habe mich anfangs mit Widerstreben der neuen Vorstellung gefügt, doch die wissenschaftliche Ueberzeugung, die ich aus sehr vielen Beispielen gewonnen, stand unerschütterlich. *Semper* hat in der oben angeführten Stelle das Princip, dass alle, sagen wir die meisten Conture von Colorit bedeckt waren, schon für die hellgrundigen Bilder aufgestellt und zugleich den vollkommen genügenden Beweis damit erbracht, dass, wo noch Colorite vorhanden und dieselben nur stellenweise abgebröckelt sind, darunter die mit derselben Kunst vollendeten Umrisse zum Vorschein kommen. Das Gleiche begegnet uns auf Bildern mit schwarzem Hintergrund, worauf ich in den ersten Capiteln dieser Schrift wiederholt aufmerksam gemacht habe. Auch die feinsten, durchgeführtesten Zeichnungen kommen mit Bruchstücken der einstigen vollständig deckenden Bemalung und neuer Farbenzeichnung darüber vor.

Für Weiss hat man sich der gelben Farbe zu Schattirungen und Conturen bedient; da beide sich gar häufig erhalten haben, so lässt sich das ge-

*) Brunn, Probleme i. d. Gesch. d. gr. Vasenmalerei S. 43.

schilderte, übrigens für alle Colorite geltende Verhältniss von ursprünglicher und malerischer Zeichnung fast an allen Vasenbildern controliren, wo noch grössere Stücke Weiss vorhanden sind.

Die Sorgfalt, mit welcher man in besseren Bildern die Zeichnung für die folgende Malerei ausführte, erregt unsere Bewunderung. Auf ihr konnte das Bild bis in seine kleinsten Einzelheiten hinein coloristisch aufgebaut werden, bis es mit neuen Conturen dastand, bis die ursprüngliche Zeichnung zu einem Gemälde im eigentlichen Sinne des Wortes sich emporgearbeitet hatte. Kaum die fleissigsten Maler vollziehen heutzutage noch so genaue Zeichnungen; höchstens emsige Aquarellisten könnten sich hierin noch mit den alten Vasenmalern messen.

Obschon es nun keineswegs auch an äusserst flüchtig gezeichneten Bildern fehlt, so vermuthe ich dennoch, dass ein technischer Grund die Künstler daran band, es mit ihren Zeichnungen möglichst genau zu nehmen; denn dieselben sind doch selbst in der Verfallszeit noch immer verhältnissmässig gut gemacht. Wir wissen zwar wenig von dem Detail des malerischen Verfahrens; allein da es sich um den Auftrag von im Feuer flüssig gemachten gefärbten Wachsen handelte, so war jedenfalls rascher und sicherer Auftrag bedungen, weil das Wachs leicht erkaltete, und Correcturen schwierig waren. Rascher und zugleich correkter Auftrag aber erheischt eine bis in Einzelheiten ausgebildete Zeichnung, wenn das Bild einigermassen künstlerische Vollendung erhalten soll.*)

Die Nothwendigkeit, unserer Technik durch wohl ausgebildete Zeichnungen zu Hülfe zu kommen, bringt uns auf die Frage, wie weit denn die malerische Vollendung der besseren Vasenbilder wohl gegangen sei, d. h. wie sie sich hierin zu den eigentlichen Kunstschöpfungen verhielten.

So weit meine Kenntnisse reichen, so haben Vasenbilder eine höhere Helldunkeldurchbildung nicht gehabt. Wechsel in tieferen und höheren Tönen desselben Colorits, das lässt sich nicht hinwegreden, hat man wohl gekannt und angewendet, wie auch Schattirungen unter durchsichtigen Farben. Allein andrerseits sehen wir platte Töne vorherrschen und selbst die Farbzeichnung immer ein gewisses Mass innehalten, das die einfachen Localtöne nur wenig variirt. Dass für eine hohe Ausbildung der Malerei nach dieser Seite unsere Technik offenbar nicht günstig war, erkenne ich vor allem an den vornehmen

*) Vergl. hiezu Donner bei Helbig Wandgemälde p. XI.

Gefässen der Alexandrinischen Epoche, wo das Bestreben, es der eigentlichen Malerei nachzuthun, offen zu Tage liegt. Trotz dieses Bestrebens malt man nicht in gebrochenen Tönen, sondern erzeugt die Modellation, die Helldunkelwirkung meist dadurch, dass man ungebrochene, mit Rücksicht auf die Gesammtwirkung des dargestellten Gegenstandes gewählte Töne reichlich und abgestuft neben- und übereinander setzt, deren Verbindung sich im Auge des Beschauers vollzieht.

Die für Gefässbilder verwendete Enkaustik hatte demnach rücksichtlich der möglichen Vollendung ihre Nachtheile im Vergleich zu den Malereien a tempera und al fresco. Diese Nachtheile sind offenbar darauf begründet, dass die Wachsfarben im aufgelösten und heissen Zustand aufzutragen waren, und daher scheint die Manier, mit über dem Feuer geschmolzenen Wachsen und dem Pinsel zu malen, nicht im höhern Genre zur Anwendung gekommen zu sein.

Zu höheren Zwecken konnte nur eine Art von Enkaustik dienen, welche die Wachsfarben nicht im geschmolzenen, heissen Zustande, sondern im Zustande der Geschmeidigkeit aufstrich und hernach erst das Bild einbrannte. Das Instrument, womit die Wachspasten aufgetragen wurden, konnte nun allerdings nicht der Pinsel sein, sondern es bedurfte dazu eines harten, zum Aufstreichen geeigneten Gegenstandes.*) Das war das Cestrum. Waren mit ihm die farbigen Pasten aufgelegt und durchmodellirt, dann folgte der Act der Einbrennung. Es ist dies also die Procedur, womit *Plinius* die Enkaustik im Allgemeinen, ohne an die verschiedenen Arten zu denken, charakterisirt: ceris pingere et picturam inurere. Diese Art, die in ihrer Leistungsfähigkeit keiner anderen Technik nachsteht, ist diejenige, welche von grossen Enkausten, wie *Pausias*, geübt worden ist, aber nach einem Zeugnisse bei *Plinius* verhältnissmässig viel Zeit erforderte (XXXV, 124). Mit ihr ist unsere (scharfe Scheidung von Cestrum- und Pinselenkaustik ist auf Grund des *Plinius* zum ersten Male ordentlich durchgeführt von *Donner* a. a. O. p. XIII, XIV), für Schiffs- und Vasenmalereien bezeugte χηρογραφία nicht zu verwechseln.

Als eine Malerei, welche mit den höchsten Kunstschöpfungen nicht in Concurrenz treten will und kann, geben sich die Vasenbilder auch dadurch zu erkennen, dass der Hintergrund nicht künstlerisch gestaltet, nicht mit in die Darstellung hinein gezogen ist, sondern eine gleichmässige ideale Fläche darstellt, auf welcher die Figuren sich abheben.

---

*) Mit den von Donner a. a. O. vorgeschlagenen Formen bin ich vollkommen einverstanden.

Erst gegen die Alexandrinische Zeit beginnt man, ihn in die Darstellung mit zu verflechten, ihn zur Gliederung der Composition, zur Vertheilung und Gruppirung der Personen zu benützen, sei es dass man eine Scene auf freiem Felde, oder halb aussen, halb in einem Palaste vor sich gehen lässt. Allein dieser landschaftliche Hintergrund mit Terrainglieder ungen, Pflanzen, Felsen, Gebäuden ist doch niemals zu einem zusammenhängenden Ganzen umgestaltet und perspectivisch durchgebildet worden. Nur das Einzelne für sich, wie Architekturen, Felspartien, Blumen u. s. w. erfuhr oft ganz gründliche, realistische Behandlung.

Meines Erachtens also haben die Griechen eine bunte Gefässmalerei besessen, die zwar wie jede Kunstweise an Utensilien ihre gewissen Grenzen hatte, aber nichts desto weniger in zeichnerischer und coloristischer Hinsicht dem Besten sich zur Seite stellen darf, sowohl was das Mittelalter, als was die Neuzeit auf diesem Gebiete geleistet hat. Möge ein günstiges Geschick uns in der Folge Gefässe mit weniger beschädigtem Farbenschmucke finden lassen, auf dass wir an dessen Gesammterscheinung uns ergötzen und weiter belehren können!*)

*) Noch vor Schluss meiner Arbeit erhalte ich Compte rendu de la Commiss. arch. d. Petersb. 1870—1871, wo von Stephani über 6 Vasen gehandelt wird, „welchen nach einer im 4. Jahrh. v. Chr. sehr beliebten Sitte die Formen theils menschlicher theils thierischer Gestalten gegeben sind. — Es zeichnen sich diese Figuren nicht nur durch eine äusserst sorgfältige, im edelsten Stil des 4. Jahrh. v. Chr. durchgeführte Modellirung, sondern ganz besonders auch durch eine mit ebenso bewundernswerther Zartheit behandelte Bemalung aus, bei welcher nicht nur die gewöhnlichen, leicht zerstörbaren Wasserfarben, sondern auch ein grösserer oder kleinerer Zusatz von Leim angewendet ist, so dass der grösste Theil der Oberfläche fast den Glanz und die Festigkeit des modernen Porzellans bekommen hat und zugleich die ganz ungewöhnlich gute Erhaltung ermöglicht worden ist." (S. 6, 7.)

Stephani gibt im Laufe der Beschreibung keine nähere Begründung seiner Ansicht über die hier angewandte Technik. Es wird, obschon ich die Gefässe nicht gesehen habe, erlaubt sein zu zweifeln, ob ein Zusatz von Leim zu Wasserfarben die gerühmten Eigenschaften dieser Malerei hervorbringen konnte, und vielmehr auf Grund der Beschreibung die Vermuthung auszusprechen, dass hier Werke der κηρογραφία von theilweise vorzüglicher Erhaltung vorliegen werden.

XII.

Schlusswort.

Erst sobald man sich von der Polychromie der griechischen Gefässbilder überzeugt hat, begreift man, wie dieser Industriezweig einer so ausserordentlichen Schätzung bei den kunstliebenden Hellenen sich erfreuen konnte. Solch ein irdenes Gefäss trug ja ein buntes Gemälde, und wie es uns verwundern musste, dass die Griechen an Vasen, worauf nichts als rothe und immer wieder rothe Figuren standen, Geschmack gefunden haben sollten, so leicht erklärt sich jetzt ihr Enthusiasmus für diese Geschirre, mit welchen in späterer Zeit sogar der höchste Luxus getrieben wurde.

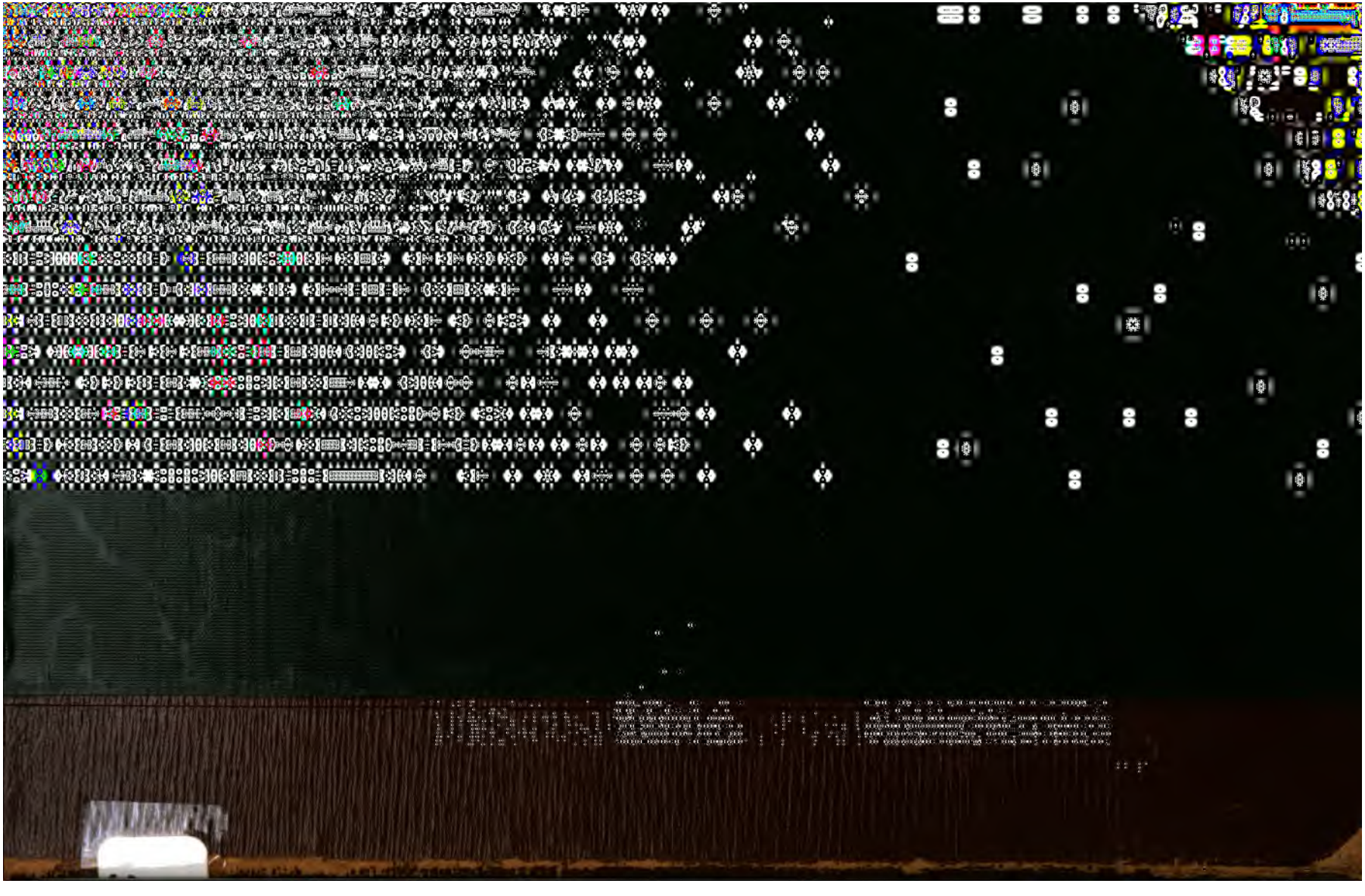
In welcher Schätzung mussten aber diese Kunstproducte erst bei Völkern stehen, die in den Künsten von den Hellenen abhängig waren, in diesen ihre Lehrmeister sahen, wie die Etrusker? Auch sie waren ja der farblosen Zeichnung nicht hold; sie bemalten ihre Aschencisten, ihre Terracotten, Reliefs wie runde Figuren, schmückten ihre Todtenkammern mit bunten, wenn auch ernstfarbigen Bildern. Wohl konnte auch die blosse Zeichnung von griechischer Hand sie erfreuen; allein ganz anders leuchtet uns der Import dieser vielgesuchten Kunstwaare ein, seit wir zur richtigen Erkenntniss ihres ursprünglichen Aussehens gelangt sind.

Möge diese Erkenntniss bald auf recht Viele übergehen; denn sie steigert unsere Achtung vor den Hellenen und verbessert ein fehlerhaft geschriebenes Capitel ihrer Kunstgeschichte.

Berichtigungen:

In den mit Kreide componirten Wörtern setze statt Kreide, Pfeifenthon.

S. 17 Zeile 10 von unten dort lies dafür.

S. 48 Zeile 5 von unten 30 lies 300.

S. 49 Zeile 15 von unten anreiben lies abreiben.